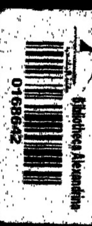
أكاديمية الفنون
وحدة الاصدارات
مسرح (٣٦)



التمثيل و الأداء المسرحى

تأليف : هايز جوردون
ترجمة : د . محمد سيد
مركز اللغات والترجمة ـ أكاديمية الفنون
مراجعة : د . أمين حسين الرباط



اهداءات ٢٠٠١
أكاديمية الفنون
القاهرة

أكاديميــــة الفنـــون
وحـــدة الإصـــدارات
مســــــرح (٣٦)



التمثـيل
و
الأداء المسـرحى

تأليف : هـــايز جـــوردون
ترجمة : د . محمـــد ســـيد
مراجعة : د . أمين حسين الرباط

رئيس أكاديمية الفنون — أ.د. فوزى فهمى

ورئيس مجلس إدارة الاصدارات

هيئة تحرير اصدارات المسرح — أ.م.د. أحمد سخسوخ

أ.م.د. عبد الرحمن عبده

أ.م.د. محمد شيحه

أ.م.د. محمد السيد غالب

د. حسن عطيه

د. سامى عبد الحليم

د. سامى صلاح

د. عبد المنعم مبارك

د. محمد أبو الخير

د. محسن مصيلحى

سكرتير التحرير — مصطفى سليم

سكرتارية التحرير التنفيذية — أيمن عبد الحميد الشيوى

عصام الدين أبو العلا

علاء الدين قوقة

راجع المتن لغويا — د.أحمد حلوة

إخراج كمبيوتر — خالد جمال الدين عباس الجندي

متابعة النشر — عبلة هديب

اخراج فنى واشراف طباعى — آمال صفوت الألفى

مطابع المجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الانجليزي
Acting and Performance
Published by Ensemble Press
First Published 1992

خلاصة وافية
للتمثيل والأداء المسرحى
فى جزءين

هايز جوردون

مطبعة انسمبل
سيدنى
الناشر : مطبعة انسمبل
٧٨ شارع ماكدوجول ، ميلسون بونبت
نيو ساوث ويلز ٢٠٦٢ استراليا
هايز جوردون ١٩٨٧
تم النشر لأول مرة ١٩٩٢
صفت الحروف فى جاراموند بواسطة ستوديو ستلا للطباعة
سوت ٢٠٣ ، ٢٨٤ طريق فيكتوريا ، تشاستوود ، سيدنى
تصميم الكتاب : جون ويتداس وجنيفر سانديلاندس
تصميم الغلاف والرسومات : چون ويندا‌س
آى اس بى ان ٠٦٤٦٠٦٦١٩٦

الالتزام والخطة

إن مجموعة الكتب التي قام بترجمتها مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون ، والتي صدرت في إطار مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي قد لاقت استجابة واسعة ، مرتبطة بمطالبة ملحة ،ليس فقط توزيعها بإهدائها لمكتبات المؤسسات والهيئات العامة والجامعات على امتداد الجمهورية ، بل بضرورة طرحها في الأسواق لتتمتع بحضور حر يسمح بالاقتناء ، ليوسع دائرة المستفيدين من هذه المعارف الجديدة المتنوعة والمتعددة .

وقد استجاب وزير الثقافة فاروق حسني لذلك بأن حمل أكاديمية الفنون مسئولية إعادة طبع جميع إصدارات المهرجان وطرحها في الأسواق لتكون في متناول الكافة .

وتولت وحدة الإصدارات بالإكاديمية برمجة إعادة طبع ما يقرب من (١٠٣) كتب عن فنون المسرح ، هي رصيد حصاد المهرجان التجريبي حتى دورته العاشرة عام ١٩٩٨ ، وذلك في إطار إصداراتها التي تتنوع ما بين المسرح والسينما والموسيقى والباليه والرقص والنقد والفنون الشعبية وفنون الطفل إلى آخر مجالات تخصصات الأكاديمية.

رئيس الأكاديمية

أ.د / فوزى فهمى

ملحوظة : إن تصميم الكتاب يجعل فى الإمكان توفير الكثير من المساحات الفارغة والتى يمكن للقارىء أن يستغلها لتدوين ملاحظاته التى من المتوقع أن تكون كثيرة .

المقدمة

باستطاعة الساحر البارع أن يجعل الجمهور يؤمن بالسحر غير أن الساحر يدرك أن الأمر ليس بسحر فهو يصنع وهما من خلال مواد مألوفة ووسائل تحايل تم التعامل معها بمهارات مصقولة . والممثل أيضًا ساحر وقد تكون أدواته فى ذلك أسرع قليلا فى الزوال ولكنها ليست أقل ألفة وحتى ينجح مع أوهامه فلابد أن تكون مهاراته مصقولة.

وبالنسبة للجمهور فإن هذا الكتاب قد ينظر إليه على أنه جزء من عرض : الأدوات والحيل مكشوفة ولكن هذا لاينبغى أن يقلل على الإطلاق من الإشارة بمهارة الساحر البارع فى التعامل مع تلك الأدوات والحيل . إن كل فرد يعرف أن الضغط على أحد مفاتيح البيانو ينتج عنه صوت موسيقى ولكن عزف كونشرتو براهمز يتطلب درجة عالية من الأستاذية للعزف وبالنسبة للممثل فإن هذه الأدوات قد تكون أكثر فائدة وهنا قائمة بما يستخدمه معظم الممثلين البارعين بالإضافة إلى عدة أشياء قليلة قد يغفلوها . وعلاوة على ذلك فهناك تدريبات مقترحة لتحسين المهارات حتى يتاح لهم القيام بأعمال السحر بشكل أكثر ناجحًا .

فما هى المواد التى تبدو غامضة ؟ إن معظم الأجزاء التى تستخدم فى العرض كانت معروفة لسنوات ولكن فى اعتقادى أنه لم يتم التوثيق بشكل مناسب فيما يتعلق بكيفية ملائمة هذه الأجزاء لبعضها البعض وكذلك وضعها فى المكان المناسب وهذه محاولة أخرى للتعرف عليها وتحليلها وتصنيفها وتنظيمها وجعلها فى المتناول بشكل أكبر .

وحيث إن الكثير من فن الممثل يعلم لا شعوريًا فليس من الغريب جداً أن نكتشف أن كل فرد فى مقدرته أن يحدد أو حتى يفسر ماذا يتم فعله بالبديهة وتحكى القصة بأن أوليفر قد أدى أداء مذهلا ثم اندفع خلف الستارة وتسلل إلى حجرة الملابس وقد اختلس النظر زميل له ليشاهد الممثل العظيم وهو يحملق فى المرآة "لارى ، لقد كنت عظيمًا" "أعلم ذلك" صاح أوليفر : "فقط لا أدرى لماذا!"

وأود أن تكون القصة حقيقية فكم عدد المرات التى شاهد فيها المرء الممثلين البارعين وهم يشوهون بشدة وصف الشخصيات فى سعيهم المتواصل وراء "لماذا" . وربما قد نكتشف بعض المفاتيح القليلة بين هذه الصفحات .

وحتى مؤخراً كان يمكن تشبيه دراسة التمثيل بالعثور على كومة من العظام ولكن نبقى غير متأكدين فيما يتعلق بـ (١) كيف تتوافق جميعها مع بعض (٢) كيف نستنتج أن أى الأعضاء كانت بداخل أى أجزاء الإطار أو (٣) كيف أو لماذا كلها تعمل.

فى اعتقادى أن هذا الكتاب يعّد خطوة نحو تشريح الفن وفلسفته بالنسبة للممثل المحترف الذى قد يملك ثروة من المعلومات الممزقة الأوصال والأعضاء عن فن التمثيل . وفى نفس الوقت يحاول الكتاب أن يتحاشى الاعتبارات بخصوص أى أسلوب أفضل من ماذا ، أى تكنيك دافع أكثر شرعية من أى ومن هو كاتبنا المفضل .

الجزء الأول

المواد ، الأدوات ، الأساليب ، النتائج وفلسفة التمثيل

الفصل الأول

توجيه للمبتدئين

لو كنت ممثلا محترفًا عاملا أو بدون عمل فقد ترغب في أن تتخطى هذا الفصل وهذا إحماء للمبتدئين الذين يعرفون بشكل أفضل النتيجة قبل أن يغامروا .

إن الاقتراب من دراسة التمثيل المؤدى للأداء المسرحى قد يتم من خلال عدة طرق ، وإحدى هذه الطرق أن لا دراسة على الإطلاق . احصل لنفسك على وظيفة فى فن الأداء المحترف وحاول أن تتعلم بالإبقاء على عينيك وأذنيك مفتوحتان. وطرح كثيراً من الأسئلة فقط كن متفائلا فى أن ما تلتقطه هو مفيد أو حقيقى . وليس بالضرورة أن كل فرد سوف يطلعك على أسرار تجاربه وحتى الممثلين البارعين والذين سيسعدك مقابلتهم بالضرورة لن يكونوا قادرين على شرح ما يجعلهم بارعين حتى لو أرادوا ذلك ومرة أخرى هل ستعرف من هم الممثلين "البارعين".

وبشكل تقليدى فإن معظم الممثلين تعلموا بتلك الطريقة : كصبى يتعلم وهو فى العمل وكان معدل الخسارة عاليًا ، ومن الآلاف الذين صمموا على أن يكونوا ممثلين فإن الغالبية منهم والذين تحملوا المشاهد انتهى بهم المطاف لأن يصبحوا ممثلين مساندين، وقد منحتهم الخبرة السلطة والتسهيلات ولكن ليس بالضرورة المهارة والفن الرفيع، والقليل جداً هم الذين شقوا طريقهم إلى الدرجات العليا وهم الذين كانوا غالبًا متفوقين، ولايمكننى أن أقيس الأمر أكثر من ذلك .

ولا يمكننى كذلك أن أقيس الطريقة الأخرى أو المضادة للتعلم : التدريب الرسمى ويمكننى فقط الشهادة بأن :

- هناك خسارة قليلة جداً وعادة ما يجد الطلبة المتسربون المتطوعون فى مرحلة

مبكرة أن العمل لا يناسبهم بسبب السرعة الفائقة التى تشبه سرعة الفئران ، ولكن هذا الأمر ينطبق فقط على الطلبة المتطوعين ، ولابد من الاعتراف بأننى لا أثق في نظام الطرد القسري هذا الذى يقوم فيه المدرسون والخبراء الآخرون بالفصل بين "الحبوب ، القمح والتبن المرافق له" وعادة ما يكون فصل هذا التبن عن القمح بمثابة تحدى مستمر حتي يتم الفوز بالأوسكار . بينما ينتهى الأمر بحبوب القمح الجيدة بالتحول إلى عجينة فى كتاب المهملات عند الفائز .

- هناك عدد أكبر من الممثلين الأصغر سنًا الآن والأفضل عن ذى قبل .

- وحتى الممثلين الأصغر سنًا يعتبرون فى المتوسط فنانين أفضل من الممثلين الأكثر نضجًا منذ سنوات مضت .

ماذا يمكن أن تتعلمه من الدراسة ؟

أولا : تقدير ما تبحث عنه عندما توظف خبرتك فى الأداء من أجل الجماهير .

ثانيًا : المصدر : وهو الإدراك بأنك لاتعرف كل الإجابات ولكن هناك طرق للبحث عنها .

ثالثًا : المهارة فيما يتعلق بفنون الأداء والذى يزيل تلك النظرة الحائرة والتى جاءت معك للمسرح فى أول مرة . والآن اصبح يتوفر لديك النظرة الصحيحة والتى تدعو للاحترام بالنسبة لمكانك فى العمل وأدواتك فى التجارة .

رابعًا : إذا كانت المدرسة توفر نوعًا ما من الاحتراف كجزء من تدريباتها كبداية لبعض المهارات التطبيقية فى الأداء . وغالبية الممثلين يتعلمون من كلتا الطريقتين بدرجات متفاوتة غير أنه لا واحدة من الطريقتين تضمن لك إنجاز حقيقى فهى مازالت

حرفة تعتمد على الحظ وأقرب شىء للنجاح هو أنك كلما كنت أكثر تصميمًا كلما كانت المنافع أكبر . يمكنك أن تطلق عليها ظاهرة السلحفاة والأرنب أو كما يقول اينشتاين "القدرة اللانهائية على تقبل الآلام" ، سميها كما تحب (سوف نذكرك تكراراً) ، ولكن على المدى الطويل يكسب من يبقى ، ولأن هذه مهنة شاقة فعليك أن تتوقع أن تكون بلا عمل معظم الوقت ويجب أن تتوقع الفشل ومع ذلك فعليك أن تبقى مبتسمًا .

وهذا فى رأيى أكثر أشكال الفنون صعوبة وسوف يذكرونك كثيراً بأن تعلم التعامل مع آلة موسيقية يعتبر مثل قطعة من الكيك بالمقارنة بتعلم التعامل مع البشر .

انظر إلى المشهد فى "هاملت" بين الأمير وروزينكرانتز وجولدينستيرن ، ذلك المشهد حيث يحاول الجاسوسان أن ينتزعا منه اعترافًا لصالح الملكة ، وقد فعلا كل ما فى وسعهما من حيل وخلافه حتى يجعلا هاملت يكشف ما يدور بداخله ، وأخيراً يشير هاملت إلى أحد الموسيقيين الذى كان يؤدى عزفًا على الفلوت ويأخذه منه ويقول لجولدينستيرن : لكى انسحب معك : لماذا تحاول أن تسلب منى الثقة كما لو أنك توقعنى في الشرك ؟

جولد : إذا كان واجبى يتسم بالشجاعة أكثر من اللازم فإن حبى فظ أكثر من اللازم.

هـام : لا أفهم . هل تعزف على هذا المزمار .

جولد : سيدى ، لا أستطيع .

هـام : أرجوك .

جولد : صدقنى ، لا أستطيع .

هـام : أرجوك .

جولد : ليس عندى دراية يا سيدى .

هـام : هذا سهل امسك بالاصبع وبالإبهام هذه الثقوب الصغيرة ثم انفخ ستسمع أجمل موسيقى . انظر هذه هى أماكن التوقف .

جولد : ولكن ليس بوسعى ضمان التناغم فى الألحان حيث لا أملك المهارة .

هـام : لماذا تبدو هكذا الآن وتجعل منى شيئًا بلا قيمة . أنت تتلاعب بى وتعرف عقباتى ... هل تعتقد أنه من الاسهل أن تلعب بى بدلا من أن تعزف على المزمار ، اطلق على اسما من اسماء الآلات وبالرغم من أنك يمكن أن تثيرنى ولكن لا يمكن لك أن تتلاعب بى .

ثم يعطيهم ظهره ولابد أن جولدينستيرن كان ممثلا رديئًا والحقيقة أن الممثل المدرب على الأداء الجيد يمكن أن يلعب على الناس وأول من يلعب عليه هى ذاته ولكن هذا يستغرق سنوات وسنوات من التعلم والممارسة .

وفي ستوديوهات انسمبل نحاول أن نجعل طريقتنا فى الدراسة أسهل قليلا .

أولا : نكتسب نظرة أولية والمادة فى هذا الفصل تعتبر جزءاً من ذلك .

ثانيًا : نعالج مواد العمل .

وبعد ذلك نتعلم أن نتعامل معها عند الطلب ، نشكلها ونخلطها ونصممها .

والخطوة التالية نطبق تلك المهارات على المشروعات الفعلية مثل المشاهد والمسرحيات ومختلف أنواع الإنتاج .

وأخيراً نبدأ في تعلم كيفية بيع ما صنعناه : تسويق المسرحية كأداء للجمهور.

وهنا جزء من الوقت للعمل إذا اردت فعلا أن تصبح خبيراً والفرد سيظل دائمًا ينزع إلى الكمال ولكن عند الأخذ فى الاعتبار عامل الوقت فليس أحد منا يقترب من الكمال فيتوقف عند كونه خبيراً . ربما ونادراً ما يصبح عبقريًا. وفى الحقيقة فإن اللحظة التى يكون لك فيها سيطرة كاملة على ملكاتك وتستطيع أن ترتبها بطريقة خيالية واقتصادية مازجًا الخطوط الكبيرة والرفيعة بطريقة تضىء الطبيعة بومضات الضوء وعندئذ يمكن أن تسمى نفسك "خبيراً" وحتى تكون عبقريًا ، فتلك مهارة أعظم بكثير ولايهم كيف يعمل الآخرون وكيف ينجحون ، قم بإنجاز كل ما تستطيع فهناك الكثير مما يمكن عمله .

والآن هل غيرت رأيك فيما يتعلق بحياة المثل ؟ إذا لم تكن فإنك تكون قد تخطيت حاجزاً فى حياة كلها حواجز، وإذا كنت فمن المحتمل أن يكون هذا شىء جيد الآن مثلما هو فيما بعد، والثمن الذى لابد أن تدفعه يرتفع ويرتفع كلما ذهب ، ومن بين الأشياء الأخرى فإنك تفقد متعة تذوق المسرح المعتدل، ومن الآن فصاعداً فنحن صديقان فى حزمة واحدة مع هؤلاء الذين يقومون بالأداء ، ومن الآن فصاعداً ندرس ما يفعلونه وكيف ولم نعد متفرجون فنحن نباشر دراسة السحر حتى ندخل السرور على قلب هؤلاء المتفرجين، ولا يمكن أن نحصل عليه بكلتا الطريقتين ومع ذلك فقد يحدث هذا لاحقًا والنماذج التى نعمل عليها لفترة - تقريبًا عامة فى ستوديوهات انسمبل هى ارتجالات، ولا نقترب من المشاهد المكتوبة لاستكشاف مبادىء محددة، ولكن فى كل الأوقات فهى تحرك خيالك فتكون مشهدك الخاص، والممثلون بأى

عدد يصنعون الموقف حول الموضوع الذى يدرس وعامة فإنك لا تحدد من سيقول ماذا ثم من سيقول أو يفعل ماذا الخ ، فقط حدد الإطار . الموقف والزمان والمكان والشخصيات ربما والظروف الخاصة ثم تنصرف واعمل كل هذا بأذنيك وهنا إشارة فى هذه الجملة الأخيرة ، أفضل الارتجالات يتم إنجازها عندما تستمتع وتشاهد بعناية شديدة وبوجه عام ابقى عقلك بعيداً عن التفكير ، وانتبه جيداً للشخص الآخر ، خطط الصراع واجعله لعبة من يكسب فيها واقرأ عقل الشخص الآخر عندما لاتؤدى عملا منفرداً . استوعب معنى ما وراء قوله أو فعله . وبعد فترة عندما تكون قد اكتسبنا معرفة ضئيلة ببعض الأدوات الأولية فى التجارة وعندما يكون لدينا على الأقل بعض الأساليب الدافعة لنرجع إليها ربما نبدأ العمل فى المشاهد .

وفيما بعد مازال هناك الإنتاج الكامل بأكبر قدر ممكن من المخرجين والطرق ، وحينئذ المعرفة بمختلف المجالات مثل التليفزيونية ، تسلية النوادى، والأفلام، والموسيقى ومن وقت لآخر مجالات أخرى مقصورة على فئة قليلة ، عينات من الدراما التى تتعلق بالنفس ، وغالبًا ما يجد الخريج أن أول وظيفة له هى فى نوع ما من المسارح التعليمية ولا يضيع كل الإعداد فى هذا الشأن .

وغير هذا فإن الإشارات الوحيدة التى يجب أن نأخذها فى الاعتبار فيما يتعلق بالتدريب علي التمثيل تتضمن فرع الدراسة - فإذا ما كنت تخطط لحضور البروفات كن يقظًا ويمكن الاعتماد عليك ، تفكير واع ، لا تضيع الوقت سواء وقتك أو وقت الآخرين ، اجعل عندك شيء من المرح ولكن لا تتعرض للدراسة أو البروفات .

حقيقة التزم بالتدريب وعادات العمل الجيدة فهذا لابد وأن يفيدك فى

الاحتراف وعندما - تنضم إلى التنافس العنيف . عليك بالشجاعة، الشجاعة، الشجاعة ، الشجاعة - وحظًا سعيداً .

الفصل الثانى

الممثل

إننا نقوم بعمل تركيب ما ولكن ما هى المواد ؟ الممثلون يبدأون بمكونات موجودة لديهم ولدي كل فرد ، وجميعنا يمتلك الكثير مما لدى الآخرين ، عادة الذراعين والساقين إلخ. غير أن كل منا له صفات مميزة فريدة فى نوعها تجعلنا مختلفين عن أى شخص عاش من قبل ، من حيث الكم متشابهون - من حيث الكيف ليس الأمر كذلك وهذا يجعل عملية نقل الأعضاء البشرية صعبًا ، فإذا أردنا أن نمثل شخصية فرد ما فإننا سنبدأ بالأشياء التى تجمعنا سويًا وبعد ذلك تأتى الفروق .

وكل هذا يعنى أن الممثل لابد أن يمتلك مهارة التعرف على تلك الفروق والمهارة الأخرى أن يتبنى هذه الفروق ، وأخيراً وبعد التبنى فإن الممثل عليه أن يكيف وصف الشخصية مع متطلبات المؤلف المخرج والممثلين الآخرين. وهذه المتطلبات تتضمن أيضًا الحاجة إلى ممارسة السحر مع هذه النتائج من أجل المتفرجين وهى مهارة تحول الممثل إلى ممثل مسرحى .

وقد يكون من المؤكد أن مدى المتطلبات التي تقع علي عاتق الممثل المؤدى الواعى أكبر من تلك التى على أى فنان آخر .

إن عالم النفس يقضى عمره كله فى دراسة صفات الشخصية وبالمثل يقضى واضع

الألحان الراقصة وقته فى تعلم كيف يصمم السلوك الحركى ، والمطرب يخبرك أنه لايمكن أبداً أن يتعلم بما فيه الكفاية عن الصوت فى مرة واحدة ، والبائع يحاول أبد الدهر أن يقنع الزبائن ، وبالشفقة على هؤلاء الممثلين المسرحيين التعساء الذين عليهم أن يتقنوا كل هذه التكيفات وأكثر من ذلك من مرة واحدة ، آه على هذا التناسخ الذى يأتى بالمصادفة .

وما لايقدر بشكل عام أن الأساليب (اسم آخر لنعرف كيف) والتى نتعلمها (كثير من الأساليب الغريزية تولد معنا) لا تحتاج بالضرورة لأن تكون أساليب واعية ، ففى الحقيقة فإن معظم أفضلها ترجع إلى اللاوعى أو حتى اكتسبت بطريقة لا واعية، إننا نعرف كيف نتحدث. كم منا يستطيع أن يصف عملية المشى الفعلية أو ماذا نفعل لحظة بلحظة لكى نمشى ؟ بطريقة معقولة فإن غالبية المؤدين (يجب أن نعتاد على التمييز بين التمثيل والأداء المسرحى) يتعلمون معظم أساليبهم بدون بديهة . وأحيانًا نجد أنفسنا تقول "هذه حيلة جيدة - لابد أن نحاول ذلك" ، ولكن ربما غالبًا الأشياء التى نتعلمها بالعناد تأتى إلينا من الخبرة العابرة فى العمل ، وفى اللعب الخ .

ولكن مثل هذا التعلم كان دائمًا ناجحًا وربما كان اقتراح سيّء ونهاية الأمر فإن العادات السيئة لا تكتسب فقط غالبًا مثل العادات الحسنة، ولكنها لابد ألا تُعلم فيما بعد وفقط مؤخراً فإن المعرفة المتصلة بالأداء (مثل علم النفس وعلم الاجتماع والاتصال وعلم وظائف الأعضاء) قد تآلفت مع بعضها بطريقة أصبح معها فى الإمكان

مواجهة كل هذه الأساليب ، ومؤخراً فقط ومع التكنولوجيا التى تمتد أمام البصر أصبح الأمر يستحق أن يكتسب أساس نظرى جيد قبل الخبرة حتى يمكن لما نتعلمه فى الوظيفة أن يستوعب بشكل مميز بمعدل أسرع كثيراً . وتذكر ممثلى الإذاعة الذين يحاولون اقتحام التليفزيون .

ما الذى يمكن أن نتعلمه ؟ وكيف نتعامل مع الشكل والمضمون ؟ الشكل - السيطرة الماهرة للاقتراب من الجسد والصوت وليس هناك الجديد باستثناء قليل من الافتراضات التى تهذب الطرق القديمة إلى حد ما .

المضمون - تؤكد الكثير من المدارس على أن هذا لايمكن تعليمه فإما تمتلكه أو لا وهي تصر على هذا القول وربما يكون هذا القول صادقًا حتى عهد قريب عندما كان علم النفس شيئًا غامضًا لدرجة أنه كان يلتمس العذر للمرء عندما كان يتفق مع التنصلات المذكورة سابقًا ولم يعد الأمر كذلك ، وبالنسبة للممثل فإن المضمون هو كل وظائف الشخصية وهناك أساليب لتناولها . وفى تجهيز أصواتنا وأجسامنا فإننا نحاول صقلها حتى يمكن توظيفها بشكل اقتصادى تفرضه ظروف المهنة وبشكل مثالى فإن آلية الصوت والكلام يجب أن تكون قوية وحرة وذو مدى واسع ومرنة ويجب أن تكون قادرة على التوافق الشرطى الخاص مثل التعامل مع (أو محو) اللهجات والغناء ، وتقنيات الميكروفون والتقليد .

وأيضًا فإن المتطلبات الجسمانية الحركية ينبغى أن تتضمن التنسيق والفصل والمرونة

وقوة الاحتمال والسيطرة والتعود السهل على التأنق، ومرة أخرى محو الصفات السيئة تمامًا والقوة والرشاقة والتوازن والإيقاع والقدرة على اكتساب مهارات خاصة، مثل الأكروبات والعراك والمبارزة بالسيف والألعاب البهلوانية والرقص بأنواعه العديدة والتقليد وألعاب القوى . وهناك وصف أكثر دقة للشكل في الفصل ٤٢ .

وكل طالب أو ممثل مسرحي هو شخصية بحكم حقه الخاص وكلٌ له صفاته الجسمانية الفريدة، وينبغي على المرء ألا يقلل أبداً من الديناميكيات الجمالية للصوت والجسد، وفي تكييف الصوت والجسد فإن التقييم والوصف من أجل التهذيب يجب أن يتما بشكل فردي أي شخصي، وليس هناك كتاب يمكنه إخبارك بالضبط ماذا تحتاج لأنه ليس هناك كتاب يمكن أن يراك ويسمعك لكي يقيم .

وسوف نفترض أن كل منكم بالفعل قد باشر دورات تدريبية والتي ستؤكد أنه عندما تقرأ تمرينا في هذا الكتاب ، سوف تكون قادراً على تنفيذه وحتى الفصول المتعلقة بالتشكيل سوف تفترض أنك قد أقمت تدريبك الرسمي الأساسي في غير محله، وكل مدرسة تمثيل جديرة بهذا اللقب لابد أن يكون عندها دورات مصممة للعناية بالتكيف الجسدي للفرد . وهذا يمكن أن ينطبق على المضمون وتذكر أن عملك على الجسد والصوت وأيضًا على المضمون سوف يستمر خلال حياتك المهنية . إن التدريب الأساسي كما هو موضح في هذا الكتاب هو ذلك بالضبط ، أساسي .

وهناك ملاحظة أخرى هامة وهي أن الصحة العامة الجيدة لعقلك وجسدك لايمكن

الضغط عليها كثيراً وبينما تتكشف دراستك وعملك سوف يكون من المستحيل ألا تدرك الطبيعة الخارقة للأعضاء البشرية . ماذا يمكن أن يفعله الضغط العصبى ، كم يتطلب عملنا ، كيف نستعد بشكل غير عادى والعواقب على صحتنا وأعمالنا إذا أسأنا الحكم أو تحملنا أكثر من اللازم ، وبالتأكيد فإن كل منا يجب أن يدرك أن أى إساءة استخدام لأجسادنا وعقولنا يمكن النظر إليها كنوع من الجنون الظاهر !

إن الشكل والمضمون يعملان مع بعضهما البعض وإذا عمل أحدهما بدون الآخر يصبح عديم الجدوى . وتقريبًا كمحاولة لتعويض التوازن بالدراسات الرتحمية ، المتوافرة تقريبًا فى كل مكان ، فإن هذا الكتاب يؤكد على المضمون .

والآن فيما يتعلق بالمتطلبات الأساسية من أجل دراسة وتطبيق المضمون :

لابد من إمداد مستمر من الخبرة والمعلومات والرباطات الفنية حتى نشغل الوعى واللاوعى فى العقل ، وكل التعليم والانغماسات العاطفية والإبداعات الرائعة جميعها سوف تستخدم فى وقت ما وأى شىء من الرياضيات والعلوم إلى الموسيقى والفن يمكن أن يكون نافعًا :

عندما يكون لديك عزم شديد على أن تصبح ممثلا / ممثلاً مسرحيًا :

وتقييم عملى لإمكانيات الفرد والتزاماته .

ومن المأمول أن يكون هناك التزام اجتماعى لرؤية هذه المهارات الهائلة فى التمثيل المستخدمة بطريقة جعلت القليل منها متروكًا فى العالم ويصلح لجهودنا .

الفصل الثالث
بعض التعريفات والتصورات

التمثيل : إننى منحاز نحو تعريف لى ستراسبرج على افتراض أنه القدرة على الاستجابة لمحرك تصورى .

الحافز : أى ظاهرة يمكن أن تغير حالة العضو . عادة ظاهرة حسية مثل الصوت والضوء إلخ. ولكن ينبغى أن تكون ذو شدة خاصة . قد يكون هناك ضجة ولكن إذا كان الأمر هادئًا لدرجة لايمكن التأثير على الجهاز السمعى فلن يمكنها أن تفعل أى شىء لنا أو من أجلنا .

المتصور : وهو ذلك الشىء الموجود بالفعل حولنا ولكن نستدعيه وحتى نكون عمليين فإننا نضع الذاكرة مع التصور .

الاستجابة : وتعنى التغيير الفعلى ولكن بدرجة رفيعة .

القدرة : وتعنى التنظيم الإدارى للعمل أو المشروع، أى الإنخراط المنضبط وهذا الظل من المعانى يتضمن المنافسة العقلية. والمعتوهين قد يستجيبون لحافز لا يوجد بالفعل ولكنهم لم يدعوا ذلك الوهم أو الهلوسة أو الاعتقاد الخيالى. إن تمييز حافة الموس قد توجد هنا بين الممثل العبقرى والمعتوه الذى خارج السيطرة. وهؤلاء الذين افترضوا أن التمثيل يحتاج لأن يكون على خشبة المسرح، مثل الشخصية مع نص معبر عن أفكار ملهمة سوف يجدون هذا التعريف عن التمثيل غير مريح ، ولحسن الحظ فإن تلك الافتراضات يمكن تغطيتها من خلال تعريفات أخرى ، فى لحظة،

وطبقًا للتعريف المذكور أعلاه فإن أحلام اليقظة يمكن رؤيتها كنوع من التمثيل ويمكن ذلك بشكل جيد ، وإذا كان الشىء الذى تتصوره يغير من حالتك العقلية أو الجسمانية أو العاطفية أو البديهية بأى شكل نعم - فذلك هو التمثيل وقد يمر المؤلف بلحظة تمثيل قبل أن يكتب أى شىء . والتأمل فى اختيار الوظيفة، ومن هى صديقتك التى ستقابلها ، وأى فرع من الدراسات ستدرس، وأى من الملابس سترتديها ، كل هذه الأشياء قد تكون تدريبات فى التمثيل إذا كان نشاط الخيال مفعمًا لدرجة يمكن تشغيلك كما لو كنت تؤدى فعلا حقيقيًا .

وبمعنى آخر يمكن رؤية التمثيل على أنه نوع من كذب المرء على نفسه بشكل مقنع .

إننا جميعًا نمتلك الآلية الغريزية التى تسمح لنا بالتأمل قبل المجازفة الفعلية وأن نقوم باختيار النموذج الذي سنمثله في أذهاننا قبل أن نلزم أنفسنا بالقيام به . وهذه الالية هي التى تمكننا من التمثيل وفى هذا الصدد فهى تمكننا من أن نصبح جزءاً من الجمهور . أو يحركنا كتاب أو صورة ولكن الكثير من هذا يأتى لاحقًا .

ونعود إلى ما قد نتحدث عنه عندما نتوقع أن يتم التمثيل فقط على خشبة المسرح ونسمى هذا :

الأداء المسرحى : ويعنى فن ابتكار الأوهام مع العناصر الحية المرتبة زمانيًا - وهذا بعداً أساسيًا .

إن المسرحية التي تعرض علي خشبة المسرح لها عرض وارتفاع

وعمق وحركة (زمن) ، والفيلم له ارتفاع وعرض وزمن، والراديو هو العمق والزمن، أما الاستريو فهو محاولة لمحاكاة العرض والعمق والارتفاع وأيضًا الزمن ولكن الزمن هو المستمر. إن الصورة لها ارتفاع وعرض غير أنها لاتعطيك عناصرها فى شكل زمنى، يمكنك النظر إلى جزء منها لعدة ساعات أو كلها فى نصف ثانية.

إن الممثل المسرحى بشر (نعم لأن الحيوانات الأخرى يمكنها الأداء أيضًا) يسهم بقسط من نفسه لجعله المتفرجين يؤمنون بأنه شخص أو شىء خاص فى موقف خاص ، وبترتيب هذه المكونات بطريقة خاصة يستطيع أن يعطى صورة خادعة ، وبإعادة ترتيب المكونات نفسها أو إضافة مكونات جديدة لها يمكن أن يعطينا صورة خادعة مختلفة تمامًا ، ولو كتب شخص شيئًا ما ثم ذهب إلى الصيدلية وتناول بعض الأقراص غير المنظورة وبعد فترة امسك بمعدته وبعناية جلس إلى كرسيه فهذا قد يوحى لنا بالانتحار، ومن ناحية أخرى لو أنه قد شوهد جالسًا إلى كرسيه ممسكًا بمعدته ثم بتأنى يذهب إلى الصيدلية ويتناول الأقراص ثم يتجه للكتابة أليس ذلك يوحى بأنه كاتب يعانى من عسر هضم؟

إن الأداء المسرحى هو بناء للصورة الخادعة، ولكن ليس كل شىء فى الأداء يحتاج للتمثيل، فكثير من الأشياء حقيقية. إنك ترتشف فنجانًا من الشاى على خشبة المسرح، قد يكون شايًا حقيقيًا ، وقد يكون ممكنًا أن تؤدى أداء تامًا ورائعًا بدون أن تكون قد مثلت ولو مرة واحدة. إن المقدم الذى يحب الفصول التى

يقدمها قد لا يلجأ إلى ما قد يجعلنا نصدقه للحظة وقد يقدم أداءً رائعًا والصورة الخادعة التى يضعها للجمهور تكمن فى اختياره لصيغ التفضيل عند تقديمه الفصول .

خلق الشخصيات : ويعنى ابتكار صورة خادعة لشخص ليس بالفعل هو الممثل المسرحى ، وهذا ما يعتقده الكثيرون مرادفًا للتمثيل ، ولكن يستطيبع المرء أن يمثل بدون تقمص الشخصية والمفاجأة. إن المرء يستطيع أن يتقمص الشخصية بدون تمثيل مستنداً إلى ما يحدث فى الحياة الفعلية .

وقد نرتدى أفضل ما عندنا لحضور مأدبة رسمية، وهناك نتصرف بشكل مهذب ومنمق، ولو حدث أن لمحنا أحد فى هذا الوقت فهو يميل إلى تلخيص تلك الانطباعات ويقفز إلى النتائج . تلك هى الطريقة التى نخلق بها شخصيات ، وهؤلاء الملاحظين لنا لن تتاح لهم الفرصة لرؤيتنا فى أوقات أخرى ربما تعدل فيها تلك النتائج عن طريق استجابات أو سلوكيات أخرى .

كثير من الأفلام تتم بهذه الطريقة مع الكاميرا أو المخرجان اللذان يسمحان لنا فقط برؤية تلك الأشياء البسيطة المساهمة، بحجب تلك التى فيها ما كان يفعله الممثل المسرحى يمكن أن يعطى انطباعًا غير مميز .

هل نحن فى حاجة إلى نص ؟ ليس بالضرورة . إن معظم المسارح الحديثة تبدو وكأنها تعتمد على النصوص فى الأداء باعتباره مميزاً عن التمثيل ، ولكن حتى فى

المهنة فإن كثيراً من الارتجال ما زال يقع . إن معظم الأفلام الصامتة الأولى كانت أساسًا ارتجالية ، ولكن تذكر عند هذه النقطة أننا نفحص المفاهيم المسبقة فيما يتعلق بالتمثيل وليس الأداء ، وكما يقع معظم التمثيل فى الحياة اليومية أو الأعمال الأخرى غير المسرحية (بواسطة البائعين والمدرسين ومضيفى الطائرات) فإن الحاجة للنص قد تري على أنها غير ضرورية .

لعب الدور : إذا كنت تريد عملا مفرداً من ممثل هاو ، ابحث عن لعب الدور الذى هو إجراء يذكر المرء فيه نفسه باستمرار "بمن يكون المرء" و"من" هو الشخصية "دائمًا تذكر من أنت" لها صدى فى الأذان وإذا كنت مشغولا بمشاهدة نفسك فكم من الانتباه يمكن أن تعيره لأى فرد أو شخص آخر حولك ؟ وحيثما يكون انتباهك ينعكس فى سلوكك .

كم عدد المرات التى ننشغل فيها بالحديث عن سرد القصص من خلال لغة الجسد مما يوحى بأن انتباه الشخص الذى نحادثه قد انتقل إلى مكان آخر ؟ وهذا الاهتمام بـ "مكان آخر" يعطى صدى لاستجابات محددة فى هذا الشخص وهى استجابات تختلف عن تلك التى أبداها عندما كان مصغيًا لنا . إن البشر الواعين بشخصياتهم باستمرار يصدر عنهم مثل هذه الإشارات، لأننا نحمل على الاعتقاد بأنهم يشاهدون أنفسهم فى المرآة، أو يعجبون بأصواتهم وفى تصوير مثل هذه الشخصية التى تدور حول نفسها ، حينئذ هذا بالضبط نوع من الانشغال يساعد المؤدى لأن يعبر عن تلك الصفات .

والمشكلة الأخرى مع تأدية الدور تكمن فى الميل نحو صب الشخصية فى قالب

محصور لا يتغير ، ويعكس الاتجاهات المتحررة نحو تقمص الشخصية حيث هناك قدر أكبر من خلط وتوافق الصفات ، فقد نغفل الأمر حيث يمكن للشخص العادى أن يقرأ أعمال بروست ويذكر ستانيسلافيسكى مسرحية حيث يؤدى الممثلون دور الفلاحين ، وحتى يملأ خشبة المسرح فقد استأجر المخرج بعض الفلاحين فعلا، وفجأة بدا الممثلون وكأنهم مصطنعون بجانب الفلاحين الحقيقيين الذى كانوا مستوعبين للمناخ ومتفاعلين بشكل فريد حسب الشخصية التى اسندت لكل منهم : كان الممثلون مشغلوين "بكونهم" فلاحون ، فالفلاح لا يحاول أن "يكون" فلاحًا ويؤدى عمله كفلاح ويصنفه المراقب حسب عمله السابق كفرد فلاح ، وبدا الممثلون محصورون أكثر من اللازم فى أدوارهم التى لاتتغير .

لعب دور الشخصية (في مسرحية أو في مشهد) : ومن المقترح أن نحتفظ بهذا التعبير لنظرة ملخصة وكلية لعمل الممثل الذى يجب ألا ينظر إليه كعمل فعلى للممثل فى أى لحظة على خشبة المسرح وإلا نعود إلى تأدية الدور . هل البنّاء يبنى المبنى ؟ والرسام يرسم الصورة ؟ والمغنى يغنى الأغنية ؟ نعم - فى الوقت المحدد . ولكن فى أى لحظة يضعون الطوبة فى مكانها وكذلك فرشاة الرسم ونفس الأمر مع المغنى ، وإذا كان هؤلاء جميعًا يتسمون بحسن التمييز وكل لحظة تنصهر بشكل رائع مع اللحظة الآتية والماضية فانظر ياللعجب فى نهاية وقت محدد تجد مبنا ، صورة أو أغنية .

معايشة الدور : هذا التعبير خادع ، إن الصورة الطبيعية الجيدة فيها لحظات حية

تعطى مع بعضها صورة خادعة أن هناك شخص معين فى وقت معين وهناك أوقات ، غالبًا فى تعبيرات قصيرة حيث يتطابق الممثل مع الشخصية تمامًا لدرجة أنه يتولى الأمر لصالح الشخصية، ولكن يمكن أن يكون الأمر خطراً ويؤدى إلى عدم النظام أو انغماس الذات أو كلاهما . وبالعكس يمكن أن يتيح لحظات من براعة الفنان الملهمة .

هذا شيء غير مضمون النتائج .

ولكن حينما تتولى الشخصية أمر الفنان تمامًا (إسقاط كامل) فنحن عادة فى متاعب ، ففى مثل هذه الأوقات قد نشاهد الاضطراب العاطفى للشخصية المتعددة ، شكل من أشكال الهستيريا وليس الشيزوفرانيا ، وكثير من الفنانين الجيدين سمع أنهم ابتلو بهذا المرض وهنا يصبح التطابق بعيداً .

ويفهم من ستانيسلافسكى أنه قال "عندما يبدأ الممثل فى الاعتقاد بأنه الشخصية فهذا هو الوقت لترك المسرحية".

ونحن فى المهنة خالقو أوهام ، فإذا فكر المرء فى صورة ممثلة جيدة مثل توهمه لمرعى فيه أشجار تفاح وفى الخلف تلال فلا ينبغى أن نتوقع من الفنان أن يقلص أشجار التفاح إلى حجم الصورة ثم يلصقها على الكاناڤاة ، فالصورة هى الصورة لا يمكنك أكل التفاح .

الجيد : سوف نتناول بشكل أكبر مفاهيم الجيد والصحيح وذلك فى فصل لاحق ، وأما

الآن فعلينا أن نتمعن فى الافتراض بأنه عندما يكون المرء قد أنجز بدقة ما وضعه لينفذه ، حينئذ قد نعتبره "جيداً" وبمعنى آخر فإنها القدرة على التكيف مع المتطلبات الاعتباطية .

وإذا أردنا أن نقطع قطعه من الخشب طولها متر واحد وانتهينا إلى قطعة طولها ٩و فهذا لايعتبر قطعًا جيداً ولكن ٩٩و أفضل وواحد متر بالضبط الأفضل ، وفى ظروف عديدة يعتبر ٩٩و أقرب إلى الإجادة بدرجة تبعد القلق عن العديد من الناس ، والقبول بـ ٩٩و يأخذنا إلى البارامیتر الآخر .

الصحيح : القبولية ، الشعبية ،. يحبها الناس وهى صح بالنسبة لهم ولكن لا تحتاج لأن تكون جيدة وبينما العرض قد يكون "صحيحًا" بالنسبة لك فهل هذا يعنى بالضرورة أنه عرض جيد ؟ وحتى يكون العرض جيداً فلابد أن يتفق مع متطلبات معينة فى المسرح الجيد . وهذا مثل الوجبات السريعة . من يقول إن معظم الوجبات السريعة جيدة ؟ وحسب أصول التغذية فهى طعام سيء جداً ، وطبقًا لقواعد الملائمة يمكن اعتبارها جيدة (ملائم جداً) ولكنها شعبية وهى إحدى الصناعات التى تنمو بسرعة فى الغرب وعندما يحتاج شخص ما لوجبة سريعة رائحتها "جيدة" (دهون مقلية) أو طعمها جيد (ملح وتوابل) وتملأ المعدة فليس هناك أفضل مَن هذا الطعام وهى الآن قد ترضى بارامیتر الزبائن فيما يتعلق بما يعتقدون أنهم فى حاجة إليه ولهذا فهم يشعرون بأنه جيد ولكن من الناحية الغذائية فإن المنتج نفسه ليس بالضرورة فى حاجة لأن يكون

"جيداً". وفى النهاية فإن صحة الزبون قد تنتهى نهاية ليست جيدة ، غير أنه فى لحظة الاستهلاك فإن المنتج قد يكون "صحيحًا" للزبون .

إن هذا الجدل هو من أساس المشكلة التى تهم الفنانون والخبراء وعامة الناس طالما وجدوا ، وغالبًا ما نسمع عبارة "إن الجيد هو ما أحبه" ولأن شخصًا ثانيًا قد يكره هذا فماذا يفعل الفنان غير المتمرس فى سعيه نحو التفوق ؟ يبدع من أجل الأول ؟ أم الثانى ؟ أو حل وسط ؟ أو يسير في طريقه الخاص ؟

ولأن الشعبية تتداخل كثيراً مع المساواة ، فإن الأعمال العظيمة قد اندثرت بينما ازدهرت الأعمال من دون ذلك لقد مات الرسامون والموسيقيون ذوو البراعة الفنية الرائعة وهم مكسورى النفس مفلسين بينما نال المجد ذوو المقدرة المتوسطة ، غير أنهم على الأقل قد تركوا خلفهم إبداع حقيقى يمكن اكتشافه فيما بعد بأجيال . وليس هكذا الممثل ، خاصة ممثل المسرح ففى اللحظة التى يبدع فيها ، يموت إبداع فقط قد يستفيد هؤلاء الحاضرون فى وقته إذا كانوا أدركوا .

وفى اعتقادى أنه من المهم لهؤلاء الذين من أجلهم يصمم الفن أن يدركوا كثيراً من مظاهر ذلك الفن كما يفعل الفنان نفسه . وربما قد لايكونوا بالضرورة قادرين أن يفعلوا مثل الفنان ولكن يجب أن يعرفوا متى توجد براعة الفنان العظيمة ، وليس لكى نتوقع استمرار معرفتنا بدوران العجلات ، ولكن لكى نكون قادرين على تذوق عملا ما جيداً ومتكاملا حتى لا تفرض هذه العجلات الدائرة نفسها على انتباهنا ، وأيضًا

لكى عندما تخبرنا حواسنا الرفيعة أن شيئًا ما فى ذلك العرض ناقص يصبح فى الإمكان أن نفحص عمداً وندرك التمييز ، كلما حصلنا على فن أرقى فى نهاية الأمر ويضع شكسبير أولوية على حسن التمييز - الذى يفوق مسرحًا كاملا لدى الآخرين".

التجديد : إلى أى مدى يجب أن يكون شيئًا ما مختلفًا حتى يتناسب مع مقاييسنا فى "الجودة" ؟ إن هناك مدرسة فكرية تدعى بأن مسرحية **هاملت** تعرض بشكل أفضل على الجليد ، تحت الماء ، أو فى العرى . وذات مرة قال آلن چى ليرنر "كون الشىء مختلفًا ليس هو نفسه كما لو كان جيداً ، وكونه جيداً يمكن أن يكون مختلفًا بما يكفى" .

التعاطف : والمقصود هو أننى أدرك ماذا تعنى أو تشعر به ، وأحيانًا ينتابنى نفس الشعور ، الشعور نحو شخص ما ولكن من السهل أن تكون منفصلا . إن الأداء "الصحيح" تتوفر فيه فرصة إيجاد هذه الاستجابة لدى المتفرجين .

التقمص العاطفى : كونك قابعًا بينما شخص ما آخر يحاول رفع البيانو وهو الشعور لصالح شخص ما آخر وعادة مؤثر جداً ، والأداء "الجيد" خاصة الذى يغلب عليه التفاصيل والرقى تتوفر فيه فرصة كبيرة لإيجاد هذا الشعور لدى المتفرجين ويبدو أن الفنانين المفضلين لدى عادة ما يعملون نحو إنجاز هذا الشعور . لذلك كيف يحاول المرء العمل ؟ أو حتى لماذا ينبغى أن يكون عملا ؟ ألا ينبغى أن يأتى الأمر كله بشكل طبيعى ؟ بالبديهة ؟ بالنسبة للبعض نعم ، وسواء كان صعبًا أو سهلا فهناك دائمًا **مهارات** فى الأداء بشكل يمكن التنبأ به وبثبات . ويحاول هذا الكتاب أن يعطى تفاصيلا عن معظمها .

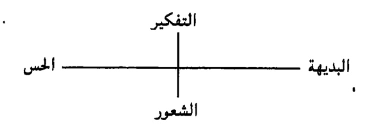
وفى هذا الكتاب حين نستخدم مصطلح "ممثل" ، "ممثل مسرحى" "مؤدين ممثلين" أو "ممثلين مؤدين" ، فإننا نتحدث عن نفس الأشخاص . وعندما نستخدم كلمة "تمثيل" وإذا لم يكن الأمر واضحًا أنها تشير إلى السحر داخل الفنون الحية والأداء ، فإننا من المحتمل جداً أن نشير إلى مهارات التمثيل المستخدمة فى الحياة اليومية فى المهن غير المسرحية كما هو الحال مع الباعة ، المعالجين النفسانيين ، المعلمين وحتى السياسيين .

الفصل الرابع

المضمون

يري يونج ان هناك أربع وظائف نفسية قد تستعملها : التفكير ، الشعور ، الحس ، واستخدام البديهة .

ومن السهل تصور أهمية هذه الوظائف إذا رتبناها بالشكل التالى :



وكـانـت فكرة چنك أن كل مـن هذه الوظائف تعـمل كـمحـك وتوازن مع الوظيـفـة المقـابلة ، وفـقـط عندمـا تـعـمل كل هذه الوظائف بحـرية يمكن اعـتـبـار الشـخص فـرد مـتكامل، وإذا كـانت وظيفة أو اثنتـان من هذه ، فى أى من الخطين ، لاتؤدى وظيفتها فإن الوظيفة التى فى الناحية الأخرى تعمل بشكل أكبر لتعويض الخلل .

وسوف تلاحظ أن الوظيفتين اللتين على الخط الأفقى يمكن تسميتهما بـ"المستقبلين" ، فـهـمـا يـستـقبلان المعلومـات ، يحسـان من خلال التـجربة عن طريق الحـواس ، يعرفـان بالحدس من بنوك الذاكرة لدينا حيث سبق تخزين المعلومات إنها وظائف إدخال .

أما الخط الرأسى فهو يحتوى على المفسرين أو المترجمين للمعلومات المستقبلة من

الآخرين ، ويمكنك القول بأن التفكير يتضمن كل ما يقيم عقلانيًا ومنطقيًا ، والشعور هو ما نقصده عندما نشير إلى "التفكير من القلب" .

وإذا كانت كل الوظائف لايمكن الوصول إليها كما هو الحال فى المحرك حيث تؤدى ثلاث سلندرات عمل أربعة فإن هذا يستتبع هلاكًا يمكن أن يؤثر سلبًا فى الآلة ككل بشرية كانت أم ميكانيكية .

ولحسن الحظ فإننا جميعًا تقريبًا قد أرسينا فى داخلنا ما يعرف بالحماية ضد القصور أحيانًا أو ما يشار إليه بـ "عامل التوافق"، وهو نوع من المنظمات التى ستساعدنا فى التغلب على الضغوط العصبية وذلك من خلال توزيع الأعباء بعيداً عن تلك الوظائف التى لا نستطيع معالجتها إلى المناطق حيثما توجد بعض المساعدة ولو أنها ليست كاملة .

إن عنصر التكامل يمكننا من أن نعيش في أمان مع المشاكل ، وبعد توزيع الضغط العصبى على وظيفة ودية ، يمكن له بطريقة ماكرة أن يجد وسيلة سهلة للرجوع إلى المشكلة أو على الأقل وسيلة ما لتسديد البخار المتجمع ، وبمرور الوقت فإن جميع الوظائف يمكنها العودة إلى الوضع الطبيعى ، وهذا مثال واحد على "الإبداع مرة أخرى"، والمسرح هو إحدى وسائل الإبداع مرة أخرى والأكثر تأثيراً .

ومهما كانت الوسائل فإنه يمكن الوصول إلي الوظائف الأربعة ، وفى الحياة اليومية فإن الشخص الذى يتمكن من "توظيفهم جميعًا" (يحب يونج استخدام هذا الوصف فى

تمييز الشخصية) فهو قادر بوجه عام على إدراك الأحداث فى بيئته (حس) ويملك البصيرة على إدراك ما توحى به الأحاسيس الباطنية (بديهة) وقادر على الاستجابة عاطفيًا (شعور) ويمكن أن يزن الأمور ثم يتصرف بطريقة معينة أو يتجاهل أحاسيسه. أو يؤجل اتخاذ أى فعل بشأنها (تفكير) . وهكذا نحن مجهزين لمواجهة مشاكل الحياة .

إن ميكانيكية مواجهة المشاكل تعمل على كل الوظائف الأربعة . إن كل المشاكل تحل ، فغالبيتها ليست كذلك ولكن يمكن مواجهتها ، وكما هو الأمر فى عقيدة مدمنى الكحوليات فإننا نحتاج إلى السكينة حتى نتقبل الأشياء التى لايمكن تغييرها ، والشجاعة حتى نغير ما يمكن ، والحكمة حتى نعرف الفرق .

ومن المؤسف له ، فإن الكثير من البشر لايمكن "تصنيفهم" كشخصيات، والطريقة التى يسيرون عليها فى الحياة والتى تجبر النقاط الفورية بداخلهم على حمل النقاط الضعيفة حتى ينال منها التعب وتستسلم ، هذه الطريقة غالبًا ما تمدنا بمادة تكتب منها المسرحيات ومن أجلها يتجمع الجمهور .

فعلى سبيل المثال تلك الفتاة التى تنكث بعهدها لمن أحبته وبعد ذلك تغلق الباب على وظائف مشاعرها كلها ، ومن الآن فصاعداً سوف يتم كل التقويم بواسطة وظائف التفكير لديها ، ومثل هذا السلوك ثلاثى السلندر ينشد المتاعب ، وهذا ما سوف تجده بالضبط فى المسرحية .

وعلى الرغم من ذلك سواء كان المرء متكاملا أم لا ، فإن الطريقة المحددة والتى بها كل منا يستخدم مصادره تأخذ طابعًا يصف شخصيتنا .

وفى الأيام الخوالى كان المسرحيون يصفون الشخصية بطريقة بسيطة جداً ، البطل والبطلة والشرير ومهرج المدينة والمرأة الساقطة إلخ ، وكانت الوسائل التى صوروا بها هى نفسها ، فرعاة البقر الطيبون كانوا يرتدون القبعات البيضاء ، والشريرون منهم يرتدون السوداء ، أما البطل فكان يتقدم فى رجولة والشرير ينسل ، ولكنهم عادة كانوا يخبرون الجمهور "ماذا" كانوا وليس "من" ، وكانوا يفعلون هذا برموز جسدية كبيرة ، وكان الشكل هو كل شيء .

وعندما كان يتم اختيار الممثل كمؤدى دور البطل ، كان الغريب فى ذلك :

١- إنه كان فى استطاعته التعامل مع كل أمور البطل الجسدية .

٢- إنه كان يبدو بالفعل مثل النمط الأصلي والذى لايتغير .

٣- إنه كان يحضر معه بالفعل شخصية ذات صفات "بطولية" محددة أضفتها الحياة عليه .

والصفة الأولى يمكن تغييرها بالتدريب ، أما الصفتان الثانية والثالثة فالأمر إما موجود لديك بالفعل أو لا .

وهكذا فإن الاعتماد الكلى يكون على توزيع الأدوار ، فى الحقيقة يمكن لملابس

التمثيل والمكياج أن يعالجوا القليل من النواقص فيما يتعلق بالصفة الثانية ، ولكن في الغالب فإن ما شاهدوه هو ما أدوه .

حينئذ تبدأ في فهم جزئية تقمص الشخصية التي أتت من الصفة الثالثة . وهذه هي كيفية ترتيب الوظائف الأربعة لنفسها عند چنك بطريقة فريدة في كل شخص مع كثرة الفروق لدرجة أنه لا يوجد شخصان عاشا من قبل يمكن أن يكونا متفقين تمامًا في الشخصية . ومع هذا يتأتى الفهم بأن "البطل" لم يكن مضطراً أن يبدو ويتصرف بطريقة واحدة فقط ، ولأن كل منا عنده مكونات الشخصية التي عندما نلجأ إليها ونمارسها بطريقة معينة ، فإنه يمكن لنا أن نعطي صورة خادعة لعدد كبير من الأبطال على اختلاف أنواعهم ، وليس هذا فقط ، لكننا اكتشفنا سمات توازن في الأبطال وأيضًا في كل فرد آخر ، ألا وهي لمسة الخوف وراء الشجاعة ، والمقدار البسيط من الغيرة خلف شهامة ، والغضب الكامن خلف الصبر ، ويتعجب المرء كيف أن موت بائع يمكن أن يكون قد تم عرضه على خشبة المسرح لو كانت مسرحية في القرن التاسع عشر . إن الممثل المدرب جيداً يجب أن يكون قادراً على إدراك صفات الشخصية هذه حتى يمكن نسخها واختراعها وترتيبها وأخيراً صنع شخصية بطريقة تجعل الجمهور لايرى العجلة وهي تدور . ولكي يتم هذا ينبغي على الممثل أولا أن يتعلم كيفية التعامل مع وظائفه ، ليس ببساطة إلى الدرجة التي تتطلبها الحياة من يوم لآخر ، ولكن إلى حد ما إلى الدرجة التي تتجاوز قدرة الإنسان العادي على التعامل مع طبيعته الخاصة ولن يندهش المرء عند سماعه أن رؤية الرسام البصرية تميل لأن تكون

أكثر حدة من رؤية غير الرسام ، وأن سمع الموسيقار يميل لأن يكون أكثر إرهافًا من سمع غير الموسيقار ، وأن حس المحتال للأماكن أو حس من يمشى على الحبال بالنسبة للتوازن لابد وأن يكون بدرجة أكبر من ذلك الحس الموجود لدى الآخرين .

وحينئذ فلا يجب أن نندهش عندما نعلم أن الممثل الذى يحوى عمله بعضًا من كل هذه المتطلبات لابد وأن يكون أكثر حساسية مع هذه الحواس المتصلة وأيضًا الحواس الأخرى . وبعد ذلك عندما نأخذ فى الاعتبار المقدار الذى نستعين به من وظيفتنا البديهية حيث توجد روحانيتنا وأيضًا تخيلنا وإبداعنا ، فلا داعى للنقاش فيما يتعلق بدرجة اعتماد الممثل على البديهة الحاضرة القوية .

وفيما يتعلق بالشعور ، من غير الممثل يدفع له حتى يستهل المدى الواسع والعميق جدًا للعواطف بتكرار وتصميم مسبق الترتيب ، فهناك أوقات قد لا يطلب فيها من الممثل استخدام أى مشاعر حقيقية إلا حب محترف أو بائع تعوزه البراعة ، ثم هناك أوقاتًا أخرى حينما تكفى الأشياء الحقيقية لوحدها ، وينبغى أن يكون المرء قريبًا من ومسيطراً تمامًا على كل تلون عاطفى فى شخصيته .

ومن المؤسف أن البعض منا ليس قادراً على تفجير استجابات الشعور حتى فى ظروف الحياة التلقائية ، وينبغى أن يكون الممثل متذوقًا للفن فى هذه الناحية .

والتفكير ! سوف يقول البعض إن الممثل الذى يفكر يمكن رؤيته على أنه تناقض ، وربما يكون هذا الاعتقاد موجوداً بقوة فى داخل المهنة وخارجها وساهم كثيراً فى تأخير

اكتشاف وتطور علم النحو عند الممثل ، وقد اتهم التفكير بإنه نوع من العقلنة أكثر من كونه انسجام وممارسة . وكم مراراً نسمع الممثلين وهم يعلنون بفخر ممزوجًا بالاحتقار "إننى ممثل يتمتع بالبديهة" .

ومن المسلم به به أن كثيراً من الممثلين الذين احتجوا بأنهم كانوا يفكرون ولكنهم فقط كانوا يعتقدون بأنهم كانوا يفكرون - مثل هذا الشيء قد اساء إلى المفكر الحقيقى.

وينبغى على الممثل أن يفكر حتى يكون قادراً على تنظيم سلوكه ثانية بثانية خلال العرض ، وحتى يصمم تتابع ومادة تلك الأفكار فإنه يتعين على الممثل أن يعرف ما يفعله فى كل الأوقات ، بمعنى ما هو التغيير الذى يسعى ورائه فى لحظة ما وما هو الإجراء الذى يحقق به هذا التغيير ، وسوف نتناول بالتفصيل هذا التصور "للتغيير" .

وقد وجد أروع الممثلين ان هذا السعي الهادف نحو التغيير - علي امتداد التاريخ - يعتبر الدعامة الرئيسية في بنائهم ، ومؤخراً فقط أصبح هذا مقبولا عالميًا ومعروفًا ومصقولا وتتم ممارسته .

وبينما نحن جميعًا نسعى وراء عمل ما فى كل لحظة من حياتنا ، فإن القدرة على التصميم والقيام بهذا السلوك ليتماشى مع النظام غالبًا ما تصبح حاجزاً لايمكن تخطيه بالنسبة للممثل المتدرب ، ولكن عندما يدرك أن أفعال الشخصية (تذكر عن طريق أعماله هل سيعرف؟) من المحتمل أن تكون أكثر الوسائل اخباراً فى صندوق الأدوات

كله) فإن الممثل عادة ما يستعمل نفسه لعدة سنوات قد يستغرقها لاكتساب المنافسة في التعامل مع هذه الأفعال .

إن الفعل المتعمد والذى يشمل التفكير المنظم وتوظيف وتنظيم الأعمال المتعمدة هو أحد أصعب مهارات المضمون التى يجب صقلها ، أما الأخرى فهي تميل نحو السهولة ، ولكن جميعها يمكن الوصول إليها ويمكن تنميتها وصقلها والسيطرة عليها ، وجميعها يمكن أن تمتزج مع المكونات الفنية الأخرى بالضبط مثل خطوط اللحن التى تنسج مع بعضها فى تنوع إيقاعى وعلاقات متجانسة لتعطينا سيمفونيات بينما فى السابق ربما قد نكون علمنا عن لحن الصفارة وسررنا به .

الفصل الخامس

الحواس

إن معظم ما نتعلمه يصل إلينا من خلال حواسنا ، وحينما تخزن المعلومات فى العقل الباطن فإن الانطباع الحسى يخزن بشكل لا يمكن محوه مدى الحيّاة إلا إذا أزيل بسبب أمراض معينة من تلف المخ ، وعندما نريد أن نتذكر شيئًا ما ، فإننا نرجع إلى تلك المعلومات المختزنة فى عقلنا الباطن ، وكممثلين - وليس كبشر - فإننا سوف نحتاج كثيراً للجوء إلى بنك الذاكرة الحسى هذا من أجل الذكريات والأفكار والإلهام : وكلما كان المخزون أكبر كلما استعدنا أكثر وأحيانًا يقول الممثلون القدامى: "ليس باستطاعتك فعلا أن تمثل حتى تكون قد عايشت" ، وهذه طريقة أخرى للقول بأن علينا اكتساب خبرات كثيرة .

كلما كانت حواسنا أكثر حدة ، كلما لاحظنا أكثر : وكلما لاحظنا أكثر كلما كانت خبراتنا أكبر ، ولكن ليس هذا هو السبب الوحيد لاكتساب الحواس الحادة ، وعندما نبني شخصية فغالبًا ما نلاحظ نماذج أو نماذج أصلية والتى على الأقل تساعد فى اعطاءنا نقطة البداية ، وربما نبدأ حتى بتقليد شخصًا ما أو شيئًا ما ، وكلما لاحظنا أكثر كلما استوعبنا أكثر .

ومع ذلك فهناك سبب آخر لانسجام حواسنا ، وكثير من الأساليب الدافعة تكاد تعتمد تمامًا على قدرتنا فى الملاحظة وأبسط مثال على ذلك هو الأسلوب المسمى

"بالواقع" حيث نسمح لأنفسنا بالتفاعل مع الأشياء الحقيقية والناس والأحداث ، أو الممارسة حيث ندون أيضًا ما هناك.بالفعل على خشبة المسرح ولكن نشوه مغزى التجربة حتى تلائم احتياجات الممثل والشخصية .

وكنوع من المكافأة ، سوف تلاحظ كيف أن جعل حواسك أكثر حدة يؤثر فى حياتك الشخصية بدرجة كبيرة ، وقدرتك المكتشفة الجديدة على تقدير غزارة العالم حولك سوف تجعل فى الإمكان أن يكون لك عذرك عندما تقول إننى سئمت وأنت ترى ما تتطلع إليه حتى الآن .

الرؤية : دعنا نحاول التجربة فى المشاهدة . بدون تحذير اطلب من صديق أن يغمض عينيه ثم يصف بشكل محدد التفاصيل البصرية لما يحيط به :

- ماذا يجلس عليه وماذا يشبه ؟ ما الذى يشغل الفضاء حوله : أشياء ، أشكال ، ألوان ، أحجام ، ترتيبات ؟

- الجدران أو الأفق : الأشكال ، الألوان ، العلاقات ، النسب ، إلخ . اطلب منه أن يصف لك (وآخرين فى الفراغ) : لون الشعر ، العيون ، أنواع وألوان الملابس ، إلخ . كم دقة الوصف يستطيع اعطائه للملابس؟ والآن اسأله أن يفتح عينيه وينظر حوله ، كم تم حذفه ؟ كم عدد الأخطاء ؟ كم مازال غير قادر على ملاحظته حتى أثناء تمعنه ؟ ، بالعكس ما يلاحظه والذى لم تلاحظه أنت حتى وعيناك مفتوحتان ؟ وعندما تكون قد انتهيت تحرك إلى مكان مختلف واجعل صديقك يسأل نفس أسئلتك .

الفرص هى أنك استوعبت فقط نظرة غير دقيقة وجزئية مما هناك أمام عيناك بما يكفى للتوافق والبقاء حيًا ، وتأدية اعمالك مع القليل لملاحظة بعض الأشياء غير العادية بشكل خاص ولكن ليس الكثير من كل ما هناك يجب ملاحظته . ومثل هذه المشاهدة قد تناسب معظم الناس فى الظروف العادية ولكنها ليست كذلك لفنان مثل الممثل يعمل فى محيط بصرى ومرئى ، وليس مصادفة أن بعض الممثلين والمؤدين كانوا أيضًا رسامين مثل بارى هامفزيز وريج ليفرمور وزيرو موستيل .

والآن اختر عن عمد شيئًا ما أو شخصًا لتلاحظه وعد إلى خمس ثوان مستوعبًا كل التفاصيل البصرية التى تشاهدها بما فيها البسيطة جداً ، والآن اغمض عيناك وردد كل شىء شكله ولونه ومكانه أو ترتيبه وتفاصيل الصنعة والحجم والتناسب والأضواء العالية والظلال ثم افتح عيناك وراجع : كم كنت دقيقًا ؟ ثم حاول مرة أخرى : يجب أن تؤدى أفضل وأفضل مع كل ملاحظة . حاول ملاحظة شيئًا ما آخر وابقى على المحاولة ثم اقصر المدة الزمنية : كم تستطيع أن تستوعبه فى ثانية أو أقل ؟

حاول أن تتذكر بيئتك المعتادة ، وانظر أن كنت تستطيع تذكر واجهة منزلك ، الشارع الذى تعيش فيه ، المحل الذى تتسوق منه ، المكان الذى تعمل فيه ، وكل تلك الأشياء التى دائمًا تنظر إليها ولكن نادراً ما تلاحظها . والمرة التالية التى تستطيع أن ترى فيها هذه ، راجع ذاكرتك مع الواقع . كم من الحقائق لم تدركها ؟

وقد تريد ممارسة الرسم الزيتى أو التخطيطى إذا لم يكن لأى سبب آخر غير جعل

الرؤية البصرية أكثر حدة وهذا ما يحتاجه كل ممثل ، ولكن التصوير والنحت بالرغم من أنها يزيدان حدة الرؤية البصرية عندنا فهما ثابتان ويوجدان فقط فى بعدين أو ثلاثة من الفراغ . وهما يجمدان الصورة العقلية فى لحظة . والتمثيل يتطلب أيضًا بعد الزمان ففيه تحل اللحظة التالية محل اللحظة باستمرار ، وعندما يسجل الممثل الحياة فهو يفعل ذلك بالحركة ، والحياة تتحرك وكذلك الممثل ، وحتى تصور كيف يبدو الرجل المترنح فإن الصورة وحدها لاتكفى ، بل ينبغى علينا ملاحظة كل الدلائل فى نفس الوقت وبشكل متتابع ، ومن المهم ألا نلاحظ فقط ميل الجسد عندما يلقى بوزن أكبر على الساق الفورية ولكن كيف تتمايل الذراعين ، أجفان العينين عندما يلمس القدم المتعب الأرض ، تتابع الأحداث عندما يقود جزء واحد من الجسد الحركة ، الحركات التى من جانب إلى جانب ، انحناءة الرأس لأعلى وأسفل ، تأرجح الوركين بالنسبة للذراعين والكتفين وهكذا .

إن الحياة فى أغلبها حركية من ناحية الرؤية والممثل - بعد أن يكون قد لاحظ بعناية - عليه أن يخرج إلى حد ما نفس التصميم الحركى ، وفى وسع بعض المحظوظين استيعاب انطباع عدة عناصر فى مجموعة متآلفة بدون الاضطرار إلى التفكير في ذلك الانطباع كما لو عن طريق التناضح ، ومثل هؤلاء الناس هم الذين غالبًا ما يجدون أنفسهم يتلعثمون فى الكلام عندما يتحدثون مع شخص يتلعثم أو يومئون على نحو غير مميز عندما يتصلون بشخص ما يومىء بشكل طبيعى فمثل هؤلاء الأفراد يميلون نحو "الالتقاء مصادفة" ببيئة مختلفة وعادات مختلفة وشعائر مختلفة وهذه إحدى مواهب الممثل .

إن كلمة "موهبة" هنا تستخدم بمعنى ما كان ذات مرة يسمى ذكاء محدود : أى القدرة على تعلم شىء خاص بسرعة .

إننا جميعًا نولد مزودين بغريزة التقليد والتى تساعدنا على تعلم كثير من الأساليب التى نحتاجها حتى نحيا اجتماعيًا ، والبعض منا يستمر فى تنمية هذه المهارة غير أن الغالبية لا ينالون التشجيع على ممارستها بعد سن معين ويطلب منهم ألا يكونوا مقلدين - إن التدريبات التالية سوف تساعد فى استعادة مهارتنا فى التقليد والوصول بها إلى شكل من أشكال الفن ، وبالنسبة لبعض الطلاب الذين هم فعلا ميالون إلى التقليد سيجدونها سهلة ، وآخرون سيجدون صعوبة فى استيعابها و كذلك تقليد حركات الناس الآخرين ، ومن أجلهم قد يكون من الأجدى تقسيم الحركات ككل إلى مجموعات صغيرة . كبداية ! سنتحدث عن المشى . كم عدد المكونات التى فى المشى ؟ أولا : هناك الحاجة للتوازن والبقاء منتصبًا . ثانيًا : نقل توازن الوزن إلى إحدى القدمين - حركة جانبية . ثالثًا : حمل الوزن للأمام - حركة أمامية وخلفية . رابعًا :حركة دائرية عند الدوران السريع للجسم بوضع إحدى الساقين للأمام - حركة دائرية . خامسًا : انحناءة الرأس أعلى وأسفل عند الخروج - حركة لأعلى ولأسفل . سادسًا لكل من هذه هناك حركات الجسم المقابلة فى الثقل والمعوضة حتى يوازن كل حركة منها .

وعندما نلاحظ هذه العملية فى البشر بعناية يمكننا رؤية الذراعين والساقين

يتأرجحون بدرجات وزوايا مختلفة والوركين يتحركان للأمام وكذلك تتابع لأجزاء الجسم . المختلفة يتبعها شكل حركى مميز ، وعلى سبيل المثال فإن عارضة الأزياء قد تبدأ الخطوة بتحريك وركها للأمام ثم فخذها ثم كتفها المقابل ثم قدمها وساعدها المقابل إلخ. والملاكم قد يبدأ خطوته بتحريك كتفه للأمام ثم قدمه المقابل إلخ . وسوف تكتشف الملاحظة الدقيقة كل صفة والتتابع الزمنى لكل جزء وهذه الممارسة قد تحدث فى مجموعات من اثنتين أو ثلاثة فى المرة الواحدة حتى يتم التتابع كله ويقلد .

انظر إلى الناس وهم يمشون وقلد خطواتهم ، الإيقاع السريع ، خطواتهم السريعة وكذلك توازنهم ما هى الملامح الأخرى فى مشيهم ؟ ستجد أنه ليس هناك اثنان من البشر يمشيان بطريقة واحدة . ارجع إلى ملاحظاتك . من الطريقة التى يمشى بها شخص ما حاول أن تخمن كيف يبلى حذائه : هل يبلى الكعب ؟ الجزء الأمامى ؟ يدور على نتوءات قدميه ؟ يضرب الأرض بوسط مؤخرة الكعب ؟ أو الجانب ؟ يمشى على الجزء الخارجى من النعل ؟ يضرب بشدة من خلال قدم واحدة ؟ إذا كان فى الإمكان وبعد أن تكون قد خمنت. افحص حذائه لترى أين وكيف بلى .

والآن شاهد السمات الخاصة الأخري في الحركات الجسدية ؟ الإشارات ، الجلوس ، النهوض ، الاستدارة ، الدوران، الأوضاع وتعبيرات الوجه. ادخلها فى الأمر حتى تصبح مكتسبة واجعلها تعبيراتك أنت، فى الأداء ينبغى أن تكون التعبيرات الجسدية مثل المحادثة: بمعنى عليك ألا تفكر فيها بوعيك إلا إذا كانت الشخصية عن عمد

تظهر الوعى بالذات . إن طرق الكلام المنتقاة لابد وأن تكرر إلى الدرجة التى معها تعمل من تلقاء نفسها .

لاحظ الفرق بين هذا وبين التفكير المتعمد عندما تسعى عن وعى وراء التغيير .

عندئذ فقد حان الوقت لزيادة سرعة الإدراك الحسى والذى يأتى فى الأهمية الأولى لقبول فن الباليه أو اكتساب الذكاء الملائم والضرورى لما يسمى التمثيل المتقلب : دعنا نبدأ بلعبة لزيادة سرعة إدراكك الحسى الحركى والتوافق التلقائى . حاول أن تلعب لعبة "المرآة" فهذه اللعبة تتطلب شريكًا راضيًا تستطيع أن تتبادل الأدوار معه . ابدأ بتخيل أن هناك مرآة طويلة باتساع الحجرة ، وليتحرك أحد كما أمام المرآة وهو يأتى بأشياء نفعلها ، ويصبح الآخر انعكاسًا ، مقلداً كل حركة وإشارة وتعبير إلخ فوراً . وعلى الشخص الذى أمام المرآة أن يزيد من سرعة وعدد الإشارات والحركات بدون انتظار الانعكاس ، واضعًا فى الاعتبار أن القاعدة هى ألا تنظر بعيداً وأن تبقى على نظرات العين .

وفى وسعك أن تبتدع تدريباتك الخاصة بالإدراك الحسى حتى تزيد من حدة وسرعة حسك البصرى الحركى والثابت ، وتذكر أن تفتح عينيك لكل من السلوك المفصل والإجمالى ، ومارس استعارة سلوك الآخرين وجعله سلوكًا لك ، ومارس أيضًا التخلص من سلوك الآخرين المستعار عند الطلب ، عادة بإحلال محله مجموعة جديدة من سلوكيات شخص ما آخر ، ولا تقلق بخصوص طريقة الكلام . بالنسبة للوقت لاحظ وقلد .

السمع : وبالضبط تمامًا كما نحتاج للرؤية أكثر إذا أردنا أن نكون ممثلين مسرحيين محترفين ، فإننا فى حاجة أيضًا للسماع أكثر لما يدور حولنا . كممثلين لابد أن نسمع كلمات وعبارات رئيسية ومؤثرات صوتية وموسيقى أو نسمع أيضًا الجمهور وهو يضحك ويرتبك ويمشى أو يصفق ، ومرة أخرى فإن الكثير من الأساليب الدافعة تعتمد على السمع حتى الأصوات البعيدة ، وفى عرض واحد فإننى استفدت دافعيًا من ساعة تون هول فى تأدية مشهد معين - فى الإنذار بالشر وكانت أجراس الكنيسة على بعد نصف ميل ، ونحن نسمع أيضًا لهجات ، نغمات فى الكلام ، مقاطع آخر الكلمات والموسيقى التى تغنى عليها ، ونسمع الصدى فى قاعة الاستماع بالمسرح ، والذى يعتبر مؤشراً عما إذا كان بوسع الجمهور سماعنا .

وإحدى الوسائل التى يدافع بها البشر عن أنفسهم ضد الهجمات غير المحتملة على حواسهم تسمى سيكيثيا وهذا يشبه فقدان الحس فيما عدا أنه نشاط للعقل الباطن حتى يغلق الحافز الحسى ، وقدرة العقل على غلق الأصوات غير المرغوبة يجعل فى الإمكان تأدية الواجبات المنزلية أمام صوت التليفزيون أو الراديو ، وتسمح لنا السيكيثيا ليس فقط بإغلاق كل الأصوات ولكن أيضًا بإغلاق أصوات معينة بشكل اختيارى ، وحتى من الممكن أن نتحادث فى هدوء على منضدة فى ديسكو ذو خلفية موسيقية عالية بدرجة تكفى لاصابتنا بالصم ، وهذه الخاصية تسهل علينا أن نصب تركيزنا على أعمال مختارة إذا لم تشتت انتباهنا أعمال لا صلة لها بالموضوع .

ونحن نتعلم أن نتخلص من الأصوات غير المرغوب فيها . ولكن ربما لأن حاجتنا للدفاع عن أنفسنا ضد الحافز الحسى الزائد فى المجتمعات الحضرية الحديثة - فربما نكون قد أصبحنا وقائيين أكثر من المطلوب فى استخدامنا للسيكيثيا مقللين من دور قدرتنا الغريزية على الإحساس بكل ما يوجد ويمكن أن تمر به . وقد وضعت الترتيبات التالية لاستعادة بعضًا من هذه القدرة الحسية .

- ابدأ بالجلوس والاستماع لمدة ما يقرب من خمسين ثانية . كم عدد أنواع الأصوات المختلفة التى سمعتها ؟ والآن أنت لست فى حاجة لمحاولة تحديد أى الكراسى تسمع صريرها ، أى أنواع الطيور تغنى إلخ . سمى هذا أثاثًا يصدر عن صرير ، أناس يتحدثون ، مرور الشارع ، طيور تغنى ، مكيف هواء يترنم وهكذا . كم عدد الأصوات التى سمعتها ؟

- والآن حاول مرة أخرى . ماذا عن صوت التنفس ؟ أو دقات قلبك ؟ وحتى فى أكثر البيئات هدوءاً ، فإننا نكتشف أنه ليس هناك مثل هذا السكون إلا فى فراغ ، فهناك صوت بداخلنا وحولنا فى كل مكان .

- والآن استمع من أجل تفاصيل محددة أكثر . خذ المرور على سبيل المثال : ما هي المركبات المحددة التى تستطيع تمييزها ، السيارات النقل ؟ أو الصالون ؟ أو الباص ؟ أو السيارات الرياضية؟ كم المسافة ؟ كم السرعة ؟ السفر فى أى اتجاه . وقد عرف عن

بعض الناس صنقلهم لهذا التدريب إلى الحد الذى استطاعوا معه التخمين الدقيق لصناعة ونموذج كثير من السيارات .

- والآن عد إلى الحجرة . استمع إلى مقطوعة صغيرة من الموسيقى غير المألوفة على جهاز التسجيل عندك ثم حاول أن تصفر أو تدندن بالفكرة الرئيسية . حاول مرة أخرى وانظر كم عدد المرات القليلة التي تحتاجها لتكرر تشغيل الشريط قبل أن تكون قادراً على الغناء أو التصفير . خذ عبارات أطول وأطول : يستطيع بعض الناس الاستماع إلى أغنية شعبية كاملة مرة واحدة بعدها يكونوا قد حفظوا اللحن .

- وها هى لعبة للممارسة فى الفصل . يأتى ستة من المتطوعين إلى خشبة المسرح ، أما بقية الفصل فيغمضون أعينهم ، ويمشى كل متطوع عبر الفصل وإلى الخلف ويخبر المراقبين "هذا واحد ، هذا اثنين" إلخ (بمعنى آخر فإن المراقبين يتذكرون وقع أقدام الأشخاص بالأرقام فقط) وعندما يكون المتطوع قد مشى للأمام والخلف مرة واحدة ، تبدأ اللعبة : بشكل عشوائى يسير أحد المتطوعين للأمام والخلف . وعلى المراقبين اللذين يبقون أعينهم مغمضة أن يخمنوا أى الأرقام كان ذلك المتطوع ، وبعد ذلك متطوع آخر ثم آخر ثم نحسب النتيجة .

ويشمل التنوع فى هذا التمرين الآتى :

١) بعد أن تكون قد ميزت أصوات المتطوعين الستة فى مشيهم وهم يرتدون الأحذية ، دعهم يخلعونها وانظر إن كنت تستطيع التعرف عليهم وهى حفاة الأقدام ،

أو يرتدون أحذية مستعملة ، ولابد أن يكون هناك أصوات مميزة كافية فى خطوات الشخص لكى تتجاوز صعوبة التعرف : ثقل الخطوة ، طول الخطوة ، عدم انتظام الخطوة إلخ .

٢) من خلال الصوت فقط ، تأمل البلى والتآكل فى نعول الأحذية وكعوبها .

٣) استمع إلى وقع الخطوات غير المألوفة وحاول أن تعرف من خلال التأمل الجنس والوزن والارتفاع والحالة الصحية إلخ . وذلك لكل شخص تسمعه ، وبمرور الوقت قد تصبح قادراً على - تمييز من هو الذى يقترب من زملائك المألوفين حتى قبل أن تراهم ، وإننى أراهن على أن كلبك يستطيع ذلك .

- وها هى لعبة أخرى ، شكل آخر سماعى من تمرين المرآة تسمى "حجرة الصدى" . حيث يتكلم شخص بينما الآخر يعيد صدى الأصوات وهى تصدر ، ولا تصدر جمل أو عبارات أو حتى كلمات تامة ولكن قلد الصوت عندما يحدث . وبشكل مثالى ينبغى ألا يكون هناك أكثر من ربع ثانية كفترة زمنية من الصوت إلى الصدى وكلما كان أسرع كان أفضل ، وفى الصدى لا تتأثر ببساطة بالكلمة ولكن بالإيقاع والنغمة والسرعة واللهجة والحواجز - كل ما يمكن إدراكه .

والممثلون كثيراً ما يستاءون من المخرج الذى "يعطيهم شيئًا ما يقرءونه" في سطر ، وقد يحتاج المخرج صوتًا خاصًا يعتقد أنه المناسب للشخصية ، وسوف تتعامل فيما بعد مع موضوع تقبل التوجيه الاعتباطى ولكن الآن فإن الأمر يستحق ذلك عندما

تتحسن مهارة التقليد إلى الدرجة التى معها يتضاءل بشكل كبير استياء المرء من القراءة المفروضة عليه .

والأكثر أهمية أن اكتساب حساسية الحواس يغنى حصيلتنا من التجارب النافعة وأيضًا مساعدة قدرتنا على التصميم والبناء ومراجعة تقمصنا للشخصيات والعلاقات والأداء .

الفصل السادس

العلاقات المكانية

سيصاب البعض منا بالدهشة عند قراءة العبارة التالية "إن أجسامنا تدرك من خلال حواس أخري أكثر مما تدركه الحواس الخمس وهي البصر ، والصوت ، واللمس ، والتذوق ، والشم ". إننا لانتحدث عن إدراك حسى زائد ولكن عن وظيفتين للمخ والجسم ضروريتان لتكيفنا فى العالم مثل القدرة على الرؤية والسماع ، وهذه الحواس هى التى تتصل بالمكان والزمان ، وقياس الشريط ثلاثى الأبعاد الموجود بداخلنا وساعة المنبه المولودين بها . وسوف نبدأ بعرض الأول وطريقة عمله .

ابدأ بالوقوف على ساق واحدة لأطول مدة ممكنة طالما كنت مستريحًا ، والآن وأنت تقف على القدمين مرة أخرى ارفع إحدى يديك فوق رأسك، وابدأ بالدوران فى المكان وأنت تنظر باستمرار إلى يدك المرفوعة ، وعندما تكون قد انتهيت من ذلك لأطول وقت ممكن قف وحاول مرة أخرى أن تقف على ساق واحدة . هل بإمكانك أن تحفظ توازنك ؟

حاول مرة أخرى ، وإذا كانت عيناك فى حالة طيبة ابحث عن شيء ما منصوبًا ورفيعًا مثل قلم فى مقلمة عمودية وقف على بعد قدمين منها وعيناك مفتوحتان اجعل اليد التى تستخدمها عادة ممتدة على آخرها بجانب المقلمة وأشر إليها بالسبابة ، ثم حرك يدك بسرعة نحوها كأنك تطعنها من الجانب بمقدمة اصبعك . كرر هذا عدة مرات مع اختلاف المسافة بينك وبين الشيء . كم عدد الإصابات التى تستطيعها فى

محاولاتك ؟ والآن اغمض إحدى عينيك وابقيها كذلك بينما تتحرك حتى يصبح الشيء أقرب أو أبعد عنك عن ذى قبل ، وعيناك مازالتا مغمضة كرر حركات كاسحة بأصبع اليد مثلما مع اختلاف المسافة فى كل مرة . كم عدد مرات النجاح فى محاولاتك؟ إن ما نلعب به هو حاستنا المتعلقة بالعلاقة المكانية ، وهذه الحاسة هى التى تخبرنا عن بعد الشيء أو قربه منا ، وهى تساعدنا أيضًا فى تمييز ما هو أعلى وما هو أسفل وعما إذا كنا نقف أو نرقد أو نجلس أو نقفز وهى تساعدنا أيضًا فى تقدير المسافة بين الأشياء وإلى حد ما أى اتجاهات الأشياء منا . (إن حاسة الاتجاه هى شيء ما آخر تساعدنا فى أن نعرف أنفسنا بالنسبة للأرض وما زال العلماء يعملون فى هذا الصدد).

إن حاسة التوازن عندنا هى جزء واحد من حاسة العلاقة المكانية لدينا وذلك ما فعلناه مع أول تمرين فى الدوران . إن مستقبلات تلك الحاسة تكمن فى القنوات نصف الدائرية للأذن الوسطى معطية إشارة للمخ عما إذا كنا نقف أو نرقد أو ندور .

وفيما يتعلق بتقدير المسافة بصريًا فإن المستقبلات توجد فى شبكة العين ، وعندما تنظر العينان إلى شيء ما ، صورتان مختلفتان تسقطان على الشبكية والفرق يتوقف على انطباعات زوايا المسافة ، والأشياء التى على بعد مسافة كبيرة ترى جيداً من نفس الزاوية ولكن عندما يقترب الشيء تبدأ فى رؤيته من زاويتين ، واحدة على كل جانب ، وعندما يصبح الشيء فى مدى بوصات قليلة من أنفنا فإننا نبدأ فى رؤية

صورة مختلفة بكل عين ، وترسل الخلايا الشبكية إشارات إلى المخ حيث "الخلايا المكبرة، تستطيع أن تفسر أصغر أجزاء تغير الزاوية بالنسبة للصورة وهكذا نسمح لأنفسنا بتأدية هذه الوظائف مثل الوصول لأكرة الباب ، المصافحة ، صعود ونزول السلالم والقفز فى حافلة تتحرك . وظاهرة الرؤية هذه تسمى **بدراسة الستريوسكوبى** .

باستطاعتنا أن نرى جيداً بعين واحدة ونسمع بأذن واحدة ، فلماذا اثنتان ؟ والإجابة هى أننا نحتاج اثنتين حتى نزيد من أهمية الوظيفة عند الناظرين ، و"السامعين" أو "تقدير المدى" . وإذا وقع صوت على يميننا مثلا فإنه يسمع بشكل أكبر وجزئى فى الحال من خلال الأذن اليمنى مما لو سمعته الأذن اليسرى و (على فرض أن كلتا الأذنين تسمعان جيداً بشكل متساو) عندما نحرك رءوسنا حتى يكون للضجة نفس الصوت فى كلتا الأذنين فإننا ندرك أننا نواجه مصدر الصوت . وأيضًا إذا ارتد الصوت من الجدار، فإن الصوت الأصلى يسمع أعلى وأسرع من صدى الصوت ، وهكذا بقراءة الأصداء فإن مفتاح الشفرة في المخ يستطيع حساب ليس فقط الاتجاه الذى يأتى منه الصوت ولكن أيضًا المسافة التى يبعدها ، وهذه هي الطريقة التى يعمل بها صوت الاستريو . ومع وضع جيد فإن الفرد يكون قادراً على معرفة ليس فقط كم تبعد يساراً أو يمينًا كل آلة ولكن أيضًا كم تبعد إلى الخلف أو بالقرب .

إذن فهناك ظاهرة كوننا قادرين على تحديد موقعنا داخل الفراغ الذى توجد به ، وحتى وأعيننا مغمضة فإن معظمنا يستطيع أن يضع فنجانًا على شفتيه ، ويلمس

أذنيه ، ويلمس يديه الاثنتين بطول الذراع ويضع يديه فى جيوبه ، وتعرف هذه الظاهرة بـ "التقبل الذاتى" والإشارات تأتى وتذهب إلى ومن كل عضلة إرادية فى الجسم.

ما علاقة هذا بالتمثيل ؟ كل شىء ، خاصة كل شىء له علاقة بالأداء . تأمل قدرة التحرك على خشبة المسرح : تبحث عن كرسى وتجلس عليه بخفة ، وقوفك فى مجموعة على خشبة المسرح بدون ارتداء قناع أو الوقوف وراء المؤدين الآخرين ، أخذ الدور ، إيجاد الضوء ، وترك الفراغات الديناميكية إلخ ، أو فى العمل فى التليفزيون: إصابة الهدف ، ملأ الإطار ، إيجاد الإضاءة ، التوافق مع الاستمرارية ، تغطية المساحات الموضوعة إلخ . وكل هذه الأشياء تعتمد بشكل كبير على قدرتنا على تنظيم أو استغلال العلاقات المكانية . إلقاء الحرامة ، القذف ، السقوط أو القيام بحركة إكروباتية ، أشياء تعتمد على تنظيم الفرد فيما يتعلق بالمكان ، وهكذا يكون الحال عند الدخول أو الخروج .

وعند مستوى أعلى فإن خط العين عند الممثل - حيث يظهر وهو ينظر - يستطيع أن يضع أو يكسر تليفزيون أو أداء فيلم ، وفى اللقطات السينمائية المأخوذة عن قرب فإن المرء عادة ما يرى ممثل واحد فقط فى المرة الواحدة ، مفترضاً أنه ينظر إلى زملائه الممثلين ، ومثل هذه اللقطات عادة تجعل الممثل يبدو إلى ما وراء الكاميرا ، والآن إذا ما كان هناك فرد يشكو - من الممكن أن يكون الممثل الآخر - الذى يقف بجانب

الكاميرا ، فإنه من السهل نسبيًا على الممثل المؤدى أن يركز بشكل معقول . ولكن ماذا لو أن كل واحد آخر رجع المنزل ، لدرجة أن العامل المسكين أمام الكاميرا ليس عنده نقطة تركيز تالية للكاميرا ؟ ولو ركز على شيء ما مرئى وراء الكاميرا فإن اللقطة السينمائية عندما توجه العدسات تبدو فارغة . أو كم عدد المرات ، عندما توجه العدسات ، نرى الممثل المسرحى يركز على ويراجع مؤشر الكلام ، وينبغى على ممثل السينما أو التليفزيون ، مع الممارسة ، أن يكون قادراً على التركيز الشديد على نقطة غير مرئية فى مساحات خالية عند الضرورة .

وعند الاضطرار إلى النظر مباشرة فى العدسات فإن إحدى الحيل هى أن ترى الانعكاسات مثل مستمع ما (عامل الكاميرا ؟) خلف العدسات . فالعدسات تجعله يظهر وكأنه مقلوب . كيف ننمى إحساسنا هذا بالعلاقة المكانية ؟ ها هى بعض الأمثلة القليلة مع أنه بلا شك سوف تكون قادراً على التفكير فى عديد من الأمثلة الأخرى :

– حدد مكان شيء ما على مسافة عشرة أمتار منك ، واحسب عدد الخطوات الطبيعية التى تستغرقها للوصول . حاول مع جعل خطواتك على نفس الطول ، ثم حاول مع شيء آخر وآخر كلهم على مسافات مختلفة منك . كيف تستطيع أن تحسب كلا من مسافة الشيء وطول خطواتك ؟

– والآن مستخدمًا نفس الأشياء حاول أن تصل إليها فى عدد من الخطوات المحسوبة مسبقًا ، وعلى سبيل المثال إذا قطعت المسافة الأولى فى إحدى عشرة خطوة

انظر كيف تستطيع أن تفعلها فى تسع خطوات منتظمة بدقة ، وابقى على المحاولة حتى تستطيع أن تؤديها فى مجرد تسع خطوات بنفس الطول . ثم انقل واقطع نفس المسافة فى خمس عشرة خطوة . ثم فى عدد من الخطوات الأخرى المنتظمة سواء أطول أم أقصر .

ويمكن ممارسة التنوع فى هذا التدريب بينما تمشى بطول الشارع . إنك ترى عمود إضاءه : كم عدد الخطوات لكى تصل إليه ؟ ثم عمود الإضاءه التالى ، تقاطع طرق ، حنفية حريق ، إلخ : هل تستطيع أن تقطع المسافة فى عدد موصوف من الخطوات المنتظمة ؟

– مدى من المساحة أكبر : حدد مكان شيئين خمسة عشرة إلى عشرين متراً متباعدين عن بعضهما وضع نفسك فيما تعتقد أنه بالضبط نقطة الوسط علم النقطة التى اخترتها وقس المسافات . ابق على المحاولة حتى يحدد مكانك .

– ومع شخصين آخرين ، كون مثلث متساوى ، وعلموا مواقعكم واحسبوا المسافة : كل منكم فى مسافات متساوية كل عن الآخر ؟ ابق على المحاولة جاعلا حجم المثلثات مختلفًا .

وربما قد يكون هذا وقتًا مناسبًا لوصف جغرافية خشب المسرح . فعندما يطلب منك المخرج أن تتحرك فى اتجاه خاص إلى مكان خاص ، عادة سوف يستخدم لغة خاصة مثل : تأهب ، فوق ، تحت ، منتصف ، وسط ... إلخ .

انتباه ! فى الفنون الحية فإن جهة اليمين وجهة الشمال يلاحظان من منظورين مختلفين . وفى المسرح فهما من وجهة نظر الممثل الذى يواجه الجمهور ، ولكن عامل الكاميرا فى التليفزيون أو السينما من المحتمل أنه سيعتقد أنك غبيًا لو أنك تحركت يساراً بدلا من التحرك بوصات قليلة إلى اليمين عندما يطلب منك ذلك . وفى التليفزيون والسينما فإن التوجيه يأتى من وجهة نظر الكاميرا فيصبح يسار الكاميرا هو يمين خشبة المسرح، ولكن كلا النظامين يتفقان فى معظم التعبيرات الأخرى .

هيا نبدأ بمنتصف خشبة المسرح : أى مكان على خشبة المسرح بالضبط بين اليمين واليسار من الخشبة وهو خط غير مرئى يسير من الحافة الأمامية من مؤخرة خشبة المسرح إلى المشهد . الأمام والمنتصف يكونان على هذا الخط وقريبان جداً من الجمهور وعادة ما يشار إلى الجزء الأمامى بمقدمة المسرح - والجزء الخلفى بمؤخرة المسرح وليس مؤخر المسرح كما قد يشار إليه خطئًا .

(إن كلمة مؤخر المسرح تعنى خلف الكواليس أو أى مكان آخر هناك حيث لايستطيع الجمهور رؤيتك ، أما كلمتى مؤخرة المسرح ومقدمة المسرح فهما يأتيان من خشبة المسرح ذات الإطار المصور الإيطالية التقليدية والقديمة جداً ، وهى قد انحدرت حتى يستطيع الجمهور رؤية الممثلين بشكل أفضل) وأماكن الاختفاء تلك البعيدة عن خشبة المسرح على أى من جانبيها والتى منها وإليها تدخل وتخرج تسمى بالأجزاء الجانبية من خشبة المسرح التى لايراها النظارة ، ويمكنك الخروج إلى الجزء الأيمن أو الأيسر .

ولكن فى تقاليد المسرح البريطانى فإن اليسار واليمين قد يشار إليها بركن الملقن والركن المقابل والسبب هو أن مدير خشبة المسرح الذى وظيفته كانت تتضمن تلقين الممثلين سريعى النسيان كان عادة ما يختبأ فى الجزء الأيسر من خشبة المسرح .

وهناك تعبيران آخران لابد من معرفتهما - واحد يطلق على الإطار الفعلى للصورة، وهذا زوج من الأعمدة المتقابلة على كل جانب من خشبة المسرح مع عارضة خشبة أعلاها ، وهذه هى قنطرة الخشبة . أما التعبير الثانى فهو البلكونة (نعم فالهجاء صحيح) والمقصود هو تلك البلكونة التى فوق رؤوس الممثلين والتى إليها يمكن رفع المشهد بعيداً عن البصر من خلال مجموعة معقدة من الحبال والبكرات والاثقال المقابلة يتم التحكم فيها من مساحة على الجدار فى الأحزاء الجانبية من خشبة المسرح ، وعلى فكرة يسمى جدار مؤخرة المسرح بـ السيكولوراما . والتعبيرات الأخرى مثل الحدود ، وقضبان المكان والابراج إلخ ، نتركها لك حتى تكتشفها وأنت تشاهد . ولقد غطينا ما فيه الكفاية بالنسبة للمبتدأ حتى يفهم الإخراج الذى يتطلب ثلاث خطوات لكل ما فى الكلمة من معنى أو طبقًا لبيتربان ليعرف أن باستطاعته الطيران بفضل السلك القوى المتدلى من البلكونة القوية البناء .

ولنعد إلى التدريبات المكانية .

- انصب كرسيين بزاوية تجاه جمهور فى مخيلتك . اجلس فى واحد ثم انهض واخطو نحو الكرسى الآخر مع القدم بعيدة بأقصى ما يمكن عن الجمهور (قدم مؤخرة

المسرح) . متخذاً خطوات منتظمة. امشى إلى الكرسى الآخر حتى تكون خطوتك الأخيرة أيضًا على قدم مؤخرة المسرح وقدمك اليمنى أمام القدم الأمامية اليمنى للكرسى ، وانزل بخفة إلى الكرسى . هل استطعت قبل هذا فى محاولتك الأولى ؟ إذا كان حجم سرعتك منتظمًا وانتهيت بدون لخبطة فمعنى هذا أن حسك للعلاقة المكانية جيد جداً : أو ربما كنت محظوظًا - حاول مرة أخرى . وإذا نجحت فى ذلك التمرين فسوف تمشى على رقم مفرد من الخطوات بدون خلط قدميك والشعور بالقلق ، متحركًا بخفة وثقة من كرسى إلى كرسى .

- حاول أن تنوع فى التدريب المذكور أعلاه . غير المسافة بنقل أحد الكرسين أقدام قليلة إلى أى من الاتجاهين : كم سرعة فهمك وتكيفك مع المسافة الجديدة ؟ حاول أن تمشى حول أحد الكرسيين فى الطريق إلى الجلوس ، والمشى حول الاثنين ، والعمل مع ممثل آخر لكى تعبرا من كرسى إلى كرسى مبتدئين ومنتهين فى نفس الوقت . أو أن يسير أحد كما فى خط مستقيم بالعرض بينما يسير الآخر حول أحد أو كلا الكرسين.

- تمرين آخر يشمل ممثلين : يدخل اثنان من الجانبين المتقابلين كل منهما يسير على أطراف اصابعه كأنما يلعب مباراة بنج بونج ويتقابلا وهم متصافحين الأيدى ، مع الحفاظ على اتزانهما .

والفكرة هنا أن ينتهى الممثلين وهما مكشوفان للجمهور بمعنى أن الاثنين يتخذان خطوتهما الأخيرة على قدم مؤخرة المسرح . وعندما تكون قد تمكنت من ذلك ، افعل

نفس الشيء ولكن اجعلهما يتقابلا عند نقطة ما معدة من قبل على خشبة المسرح مثل كرسي موضوع . حرك الكرسي وحاول مرة أخرى . احسب المسافة وخمن كم عدد الخطوات التى تستغرقها للوصول من هنا إلى هناك : وإذا بدا الأمر وكأنه يأخذ رقمًا زوجيًا من الخطوات ، اجعل طول خطواتك وسطًا بدرجة قليلة لكى تصل إلي الرقم الفردى المطلوب .

وكل هذا قد يبدو محسوبًا ومتعلقًا بالمخ ولكن مع التدريب - هذه الكلمة السحرية. سوف يصبح الأمر معتاداً عندما تتولى الأمر وظائفك المتعلقة بإيجاد المدى وتصبح الحاجة إلى القياس الواعى أقل استدعاءً . ومع ذلك فإن ممارسة قطع المسافات بالنسبة لشيء يتحرك (الممثل الآخر) ليست مختلفة جداً عن ما نفعله عندما نقدر عبور شارع به مرور أو الركض لإمساك كرة . وإذا استطعت أن تتعلم تلك الأساليب ، فإن العثور على اتجاهك حول خشبة المسرح بالنسبة للأشياء المتحركة أو الثابتة لابد وأن يسبب قدراً بسيطًا من القلق ، وبإمكانك أن تطور تدريباتك فى العلاقات المكانية المتحركة مثل : الاندفاع فى حشد متحرك بدون اصطدام : أى تقوم بحركات تشبه تلك التى فيها تضرب وتوجه اللكمات بدون اتصال جسدى فعلى : السقوط بلا ألم : أكروبات: رقص، ألعاب بهلوانية ، غطس إلخ .

وقبل أن نترك هذا الموضوع سنلقى نظرة على لعبة واحدة أخرى نلعبها فى المدرسة . فرفع بعض البالونات المستديرة التي يبلغ قطرها حوالى خمسة وعشرون سم . اثنان من

الممثلين يواجهان كل منهما الاخر ببالون واحد مسنوداً بين راحة اليد اليمنى لأحد الممثلين وراحة اليد اليسرى للممثل الآخر ، والأيادى مفتوحة والأصابع تشير إلى السقف . ويأخذ أحد الممثلين المبادرة ويحرك اليد تتبعها اليد الأخرى فى الحال لكى تمنع البالون من السقوط ، ولا تمسك البالون أو تضغط كثيراً لدرجة انفجاره . ويتحرك الممثل الذى أخذ المبادأة أكثر وأكثر بشكل خادع أسرع وأسرع ، وعلى الممثل الآخر أن يستمر .

والآن تبادلا الأدوار ، وعندما تكون قد تعلمت أن تؤدي دورك بدون أن يقع البالون، حاول مع بالونين واحد فى كل يد . وعندما تصبح أكثر خبرة ، اضف بالونًا آخر إلى مقدمة الرأس ، الصدر إلخ . وعندما تحصل على خبرة فعلية أدى اللعبة بدون البالونات الفعلية وابقى على المسافة كما هى كما لو أن البالونات كانت هناك .

وفى كل هذه التدريبات والأخرى التى تخترعها ، تعلم كيف تستخدم المسافة وتستوعبها ، كيف تملأ خشبة المسرح بالحركة . اكتشف مسافتك التى تبعد بقدر ما تصل ذراعيك إليه حولك وفوقك وبقدر ما تستطيع الساقين أن يقفزا . اكتشف أيضًا مسافة الناس الآخرين واكتشف العلاقة بين كل منهم عند نقطة الاتصال بين مسافاتك، وتعلم كيف تغزو تلك المسافات بدقة عندما ينادى عليك . وبينما أنت هناك تعلم أن تبقى فى مؤخرة خشبة المسرح . وعندما يتحادث اثنان من الممثلين ، كل منهما يبعد نفس المسافة عن الحافة الرئيسية لخشبة المسرح وكلاهما يحتال لكى تبدو وجوهما

بزاوية تجاه الجمهور بينما يزالان قادران على النظر إلى كل منهما . وكل منهما يمكنه الاقتراب بشكل متساو من الجمهور والجمهور من كل ممثل . وفى هذا المكان يكون الممثلان في مستوي واحد ، وعندما يبتعد أحدهما عن الجمهور ويتمايل الآخر حتى يستطيع رؤيته ومحادثته ، فإن الممثل الذى عند مقدمة خشبة المسرح لايقترب من الجمهور : لقد أصبح فى مؤخرة المسرح . وعادة ما يكون التواجد فى مؤخرة المسرح حيلة وضيعة تجلب غيظ الممثلين الآخرين والمخرج . ولكن هناك أوقات يصبح فيها التواجد فى مؤخرة خشبة المسرح صحيحًا ومطلوبًا مثلما يكون الحال عندما يضطر أحد الممثلين لإلقاء خطبة طويلة، وفى مثل هذه اللحظات ينبغى السماح له بالتحرك على خشبة المسرح . ولذلك فإن كل الممثلين ينبغى عليهم تعلم التحرك إلى مؤخرة المسرح وإلى مقدمة المسرح بالنزول قريبًا من الجمهور عندما يتطلب المشهد منك أن تعطى مكانًا لممثل آخر. مارس كلا الوضعين حتى لاتجد تفسك أبداً تؤدى أى منهما بلا قصد، إذا وجدت زميلك المؤدى فى يوم ما يستدير بوجهه عنك وهو يواجه الجمهور ويتحدث إليك من فوق كتفه فإن الفرصة تصبح مواتية لك أن تكون فى مؤخرة المسرح منه أو إذا وجدته يقف بينك وبين الجمهور (مرتديًا قناع) فربما يكون ملوحًا بنفس الرسالة .

وفى نفس الموضوع تعلم أن تعمل فى مدى خطوط بصر خشبة المسرح لكى تستطيع أن تري الجمهور كله وأنت علي خشبة المسرح متخطيًا قنطرة خشبة المسرح وتحت الجزء العلوى من اطارها .

وإذا استطعت رؤيتهم فإن الفرصة تصبح مواتية لهم لرؤيتك . وتعلم أيضًا ألا تتخفى أو يحجبك الممثلون الآخرون ، وتعلم أن تجد موقعك على خشبة المسرح حتى بدون أثاث أوعلامات أرضية ، بالتقسيم مستخدمًا أشياء ثابتة فى محيط خشبة المسرح وهذا سوف يساعدك أن تجد الإضاءة إذا كانت هناك إضاءة خاصة مصممة لك وينبغى عليك أن توجد بالضبط حيث تكون الإضاءة مركزة .

دعنا نشير باختصار إلى المسرح الذى يحيط به النظارة من جميع الجهات .

يفضل مختلف المخرجين إجراءات عديدة فى الخروج على المسرح وفى هذا النمط من خشبة المسارح يري البعض الخشبة كساعة ضخمة ويطلبون من المؤدين أن يأتوا نحو المنتصف أو عندما تشير الساعة إلي الثالثة إلخ . وطريقة أخرى أن يقسموا خشبة المسرح إلى رقعة دراما ضخمة مع ترقيم كل مربع . وطريقتى الخاصة هى أن نرقم كل ركن ١٠ ، ٢٠ ، ٣٠ ، ٤٠ بترتيب اتجاه الساعة وجوانب خشبة المسرح أ ، ب ، ج ، خ . وقد وجدت هذا ملائمًا لأن مسرح انسمبل له خشبة مسرح ذو أربعة جوانب بدون زاوية يمنى واحدة مناسبة . وفى هذا المسرح فإن المنطقة الأكثر ميزة للخطاب الانفرادى لم تكن من منتصف الخشبة - ولكن من الركن الأكثر حدة . وشخصان يخطبان لأى مدة من الوقت من الأفضل أن يصطفا بشكل مائل بين زاوية ١٠ و ٣٠ أو ٢٠ و ٤٠ لكى تكون ظهورهما إلى الممشى ويستطيع كل فرد فى القاعة رؤية وجه واحد على الأقل .

وليس هناك ضرورة للتفكير فى أسفل مؤخرة خشبة المسرح أو مقدمتها أو الإشارات التى فى الجهات المحيطة لأن ليس هناك حاجة للاحتيال على الجمهور فى تلك الزاوية المزعجة وكذلك الأمر فى السينما ، ولكن فى كلتا الحالتين عليك أن تتعلم "إصابة الهدف". وفى السينما (وغالبًا فى التليفزيون) تصمم الأضواء والكاميرات والمشاهد من أجل إيجاد تركيبة خاصة لإطار الكاميرا ويتوقع منك أن تجد بدقة مكانًا لك فى هذه التركيبة البصرية . وقد يتم عمل رسم بالطباشير لحذائك ومن المتوقع أن تضع نفسك فيها بالضبط ، وعادة سوف تأتى إلى هذه العلامات الطباشيرية من نقطة ما بعيدة ، وينبغى ألا يراك أحد وأنت تبحث عنها . وهناك قصة تحكى بأن الإلقاء المميز لسطر عند سبسر تريسى بعدما تستقيم رأسه المنحنية لتواجه زميله الممثل قد عرف بأنه طريقة ملتوية في"أصاب الهدف" قبل إلقاء خطابه. وقد جعل الأمر كله يبدو كما لو أنه كان يبحث عن الأرضية المناسبة لخطابه . وإذا كنت لاتريد أن تبدو مثل تقليد ضعيف لذلك الممثل الجيد ، فعليك أن تستكشف أساليب أخرى لإيجاد موقعك . وكما ذكرنا من قبل فإن عد الخطوات والرسم المثلث والوقوف مع خطوط الإضاءة أو الكاميرا والتلقين بالإشارة من الآخرين خارج المدى ، وتقدير المسافات البسيطة كلها أساليب ومهما تستخدم منها فإن الأداء يتطلب منك أن تتحكم فى الفراغ ، ومن يدري فإن بعد هذا قد تكون مستعداً للسباحة فى الهواء .

الفصل السابع

السيطرة على الحاكم - الوقت

سوف تتذكر قولنا فى السابق بأن المسرح بكل أشكاله وفروعه هو فن زمنى . الرسام يرتب الصور الذهنية والمكونات الأخرى فى بعدين - الارتفاع والعرض ، ويعمل النحات فى ثلاثة أبعاد ، مضيفًا إلي البعدين السابقين ، العمق أو السمك ، والممثل المسرحى يضيف الحركة إلى هذه الأبعاد ، بمعنى أن الارتفاع والعرض وعمق الصورة يتغيرون طبقًا للنمط الزمنى . وهذا النمط يمكن تصميمه بعناية بالضبط مثل الصور التى فى اللوحة : أولا ترى الشخصية وهى تجلس ، وعند عبارة معينة تنهض الشخصية وتمشى إلى البوفيه ، مستغرقة وقتًا طويلا للوصول إلى هناك : وبعد ذلك عند كلمة أخرى تأخذ الشخصية كتابًا وهكذا .

ويثير هذا بعض المشاكل فى التعريف. وقد نتساءل "هل الديكور تصميم زمنى ولهذا يتحول إلي مسرح ؟" أو "هل التابلوه على خشبة المسرح تصميم ثابت ولهذا يعتبر كأنه نحت؟" ورداً على هذه الأسئلة ربما نطبق المقياس المعتمد : هل التعرض الزمنى للعمل قد صممه البشر لكي يقع في لحظة معينة من الزمان ؟ وعندما يعلق الديكور، تحركه الرياح ويأخذ أشكالا مختلفة فى لحظات مختلفة . ولكن الفنان لم يصممه لكي يأخذ اشكالا خاصة فى لحظات خاصة ، بل تركه للرياح والجاذبية الأرضية والزلازل وقوة العقل فى تحريك الأجسام الصلبة يحددون شكله في أي لحظة . وفى هذه

الحالة إنها الألوهية أو الطبيعة التي ترسم التصميم وليس العامل البشرى : وكان الفن متضمنًا فقط في عمل الديكور - فن النحت . ومن ناحية أخرى لو استخدمت الميكنة فى الديكور لكى تعطى أشكالاً معينة فى أوقات معينة فهذه حيلة مسرحية وبالمثل فإن التابلوه الذى لا يصمم من أجل التعرض الموقوت يعتبر نحت يستخدم الأجسام البشرية بغرض النظر إليه بدون قيد أوحد من قبل المتفرجين فى وقتهم أو بغرض التفحص عند الرغبة .

ولكن إذا صمم التابلوه للعرض لمدة خمسة وأربعين ثانية بالتحديد مثلاً ، حينئذ فهو تقديم مسرحى . لقد صمم إطار الفيلم لكى يشاهد لمدة ٢٤/١ (فى الحقيقة ٤٨/١) من الثانية تقريبًا وعندما يعرض بتلك الطريقة فهو مسرحى . ولكن اللحظة التى تجمد فيها الإطار لكى تنظر إليه في وقت فراغك ، لم يعد فنًا مسرحيًا للصور المتحركة ولكنه تدريبًا فى الدراسة الثابتة مثل التلوين أو بدقة أكثر العرض الفوتوغرافى .

ما علاقة هذا الاستطراد الفلسفى بالتمثيل ؟ هذه الإجابة أيضًا : كل شىء . وبقدر المدة التى عرف فيها الأداء المسرحى فإن المعالجة الماهرة للزمن - التوقيت - لم تكن فقط إشارة للممثل المسرحي ذو الخبرة ولكن أساس كل وسيلة مسرحية والموسيقى والراديو والتليفزيون والسينما والمسرح والسيرك وحتى عرض المنتجات فى المحلات ذات الأقسام جميعها تتعامل مع الزمن كجزء مركزى فى وظيفتها .

وهل نستطيع تدريب أنفسنا على التعامل مع الزمن ؟ وتعلم التوقيت؟ والإجابة هى

نعم . وليس هذا نفس السؤال إذا كان فى استطاعتنا وقف الساعة أو وضعها فى حركة عكسية ، والزمن يستمر بلا رحمة وما هو أكثر فإن كل منا بداخله ساعة زمنية تحدد متى علينا أن نأكل وننام ونبدع مرة أخري ونولد ونتكاثر ، وتتقدم فى السن ونموت . وهذه الوظائف لاتقررها إرادتنا بالرغم من أن الإرادة تدخل فى العمل وتؤدى وظيفة التدخل .

وفى الحقيقة فإننا نعيش بساعتين ، فالبشر قد قرروا أن اليوم هو ٢٤ ساعة بالتمام ، وأن كل ساعة هى ٦٠ دقيقة بالضبط ، وأن وحدة القياس الأساسية للوقت هي الثانية ولكن ساعتنا البيولوجية لها وحدة أساسية مختلفة ليست ثابتة مثل الثانية: ربما مراحل القمر أو حتى دقات القلب . وكما نعرف فإن هذا يمكن أن يختلف من لحظة إلى لحظة ومن شخص إلى شخص . ومن الغريب جداً أن متوسط ضربات القلب وهى حوالى ٧٢ دقة فى الدقيقة شىء ينطبق على كل البشر ، ودقات الطبلة أو الموسيقى والتى إيقاعها يتماشى مع تلك الـ ٧٢ دقة تميل نحو كونها شىء وجدانى لدى جميع الناس . ومع ذلك وعلى الرغم من ذلك الميل الطبيعى للسير على دقات قلوبنا ، فإننا قد تعلمنا أن نعيش ونتماشى مع الساعة التى هى من صنع الإنسان .

وعندما نذيع إعلانا أو نعلن انتهاء برنامج إذاعى أو تليفزيونى أو نركب مونتاجا لفيلم ، عندما نضطر أن نبدأ وننتهى فى خلال ثانية أو ثانيتين أو أربعة وسبعون ثانية فإن الممارس الماهر هو الذى يفعل ذلك . ولكن عندما نضطر إلى ضبط إلقائنا لسطر

واحد حتى يتزامن مع استجابة الجمهور فإن نمط الوقت عندنا يتبع ساعة أكثر مرونة ، وإذا كانت هناك ضحكة ، مثلا ، فإننا ننتظر حتى تنتهى وفى اللحظة التى يكون فيها الشاطيء واضحًا فإننا نتقدم ، وإذا كنا نختلق ضحكة فإننا نغرس الانطباع الذى نريد من الجمهور أن يتقبله : وفى اللحظة التى نعتقد فيها أن الجمهور يصدق تمامًا تلك الفكرة فإننا ندخل فى وضع الملاكمة الذى يجذب السجادة من تحت الوضع الذى يفترضونه .

وذلك أيضًا توقيت ، فكلا المثالين يأخذان فى الاعتبار المرور الاعتباطى للوقت والذى نحس بإننا نحتاج لأن نقتحمه ، وننتهز أكثر اللحظات ملائمة لفعل ذلك . وهذا الأمر يشبه قليلا الوقوف على شاطيء نهر لمشاهدة أجزاء من جذع الشجرة تنجرف واختيار اللحظة المناسبة للانطلاق بالزورق . متى ؟ بالضبط أثناء مرور جذع الشجرة ؟ أو بين أجزاء الجذع ؟ أو اختيار الفراغ بين أقل الأجزاء خطورة ؟ ذلك هو التوقيت .

لقد افترض الممثلون طويلا أن هناك حس زمنى فعلى فى الجسم ، وقد أكد ذلك حديثًا علم وظائف الأعضاء وأطلق على هذا الحس "غدة زمنية" وهى جزء من الهيبوثلاموس . والممارسة يمكن أن تساعدنا فى تقوية وظيفة هذا الحس وجعلها أكثر حدة .

ابدأ بنقر إيقاع أغنية ما . هل باستطاعتك تخمين الأغنية من إيقاعها فقط ؟ حاول نقر الإيقاع بسرعات مختلفة : بسرعة جداً ، ببطء جداً . هل مازال يمكن التعرف علي

الأغنيات؟ ها هما كلمتان تنطبقان على تعاملنا مع الزمن : الإيقاع والسرعة (أو تمبو وهى كلمة إيطالية مقابلة لكلمة الزمن) .

هل بوسعكم رؤية الفرق ؟ الإيقاع هو كيفية تفتيت الدقات أو تصميم نمط زمنى مع دقات الفترات المختلفة ، وقد يقاس بأجزاء منتظمة (مثل الفواصل الموسيقية) أو لا يحصر فى الفواصل الموسيقية (مثل المسلم المترنم وهو يدعو إلى الصلاة وحسب طول النفس أو العبارة تكون أجزاء الكلام عنده غير منتظمة) . هل يمكنك التعرف على ما هو قصير قصير قصير طويل قصير جداً، كما في التصميم الإيقاعى للفواصل الموسيقية الافتتاحية فى "يا إلهى انقذ الملكة" ؟ والسرعة هى مدى السرعة أو البطء التى تنتقل بهما هذه الدقات . ولو استغرق التوصل لعدد من الدقات دقيقتين فإن ذلك يعتبر سريعًا : وإذا تريثت فى التأليف حتى تصل إلي الدقات فى ثلاث أو أربع دقائق فأن ذلك يعتبر بطيئًا .

والآن استمع إلى إيقاع السرعة لرجل يبلغ عمره ٣٠ عامًا وطوله ستة أقدام وهو يتجول على أرضية الحجرة ، وقارن هذه الأصوات بالمشى العرضى لكلب صغير عبر الأرضية (عليك أن تقسم على اثنين حيث إن معظم الكلاب الصغيرة لها ضعف قدمى معظم الرجال فى سن الثلاثين والذين يبلغ طول الواحد منهم ستة أقدام) هل الدقات على نفس التردد ؟ لكى يمشى الكلب عرضيًا وكذلك الإنسان سينتج عن هذا وقع أقدام مختلف لأن كل منهما له سرعة مختلفة وسرعتك فى التجول تختلف عن سرعة الكلب

والصرصار أو الفيل . وسرعتك فى السباق تختلف عن سرعاتهم فى السباق . وعلاوة على ذلك فإن سرعتك فى السباق تختلف عن تجوالك أو سرعتك فى الزحف .

وبمعنى آخر تعتبر السرعة مسألة نسبية ليس فقط بالقياس إلى الساعة ولكن أيضًا بالقياس إلى الكائنات الحية والمهام الملقاة على عاتقها . فكر كم مرة نقول فيها إن العرض "بطىء" . فى الحقيقة عند توقيت العروض نلاحظ اكتشاف كم كثيراً تنتهى العروض "البطيئة" مبكراً وتستمر العروض "السريعة" . وعندما نتحدث عن العروض "البطيئة" فنحن فى الحقيقة نتحدث عن السرعة التى ستكون متصلة بشكل أكبر "بالكائن الحى" كله بمعنى مجموعة الممثلين المسرحيين الذين يسلمون البضاعة والجمهور الذى على الطرف المستقبل .

دعنا نتمعن عرضًا كوميديًا أو متضمنًا والذى ينظر إليه الجمهور علي أنه "سريع" أو يتماشى مع السرعة عندما تسجله ساعة مدير خشبة المسرح بأنه تخطى الوقت ، فمن الممكن أن يكون الجمهور هو البطىء . وعندما يكون الممثلون قد حسوا بنبض الجمهور فإنهم يبطئون من أدائهم إلى معدل التذوق عند الجمهور . وعندما يفهم الجمهور النكت تمامًا فهو يميل للضحك لمدة أطول هذا بالإضافة إلى أن الأداء الأبطأ يزيد من زمن الأداء. ولكن كونهم قد سلوا أنفسهم جيداً فإن الجمهور "البطىء" يرى العرض بطريقة غير موضوعية على أنه عرض "سريع" وكما وصف اينشتين نسبية الزمن فإن الجلوس على موقد ساخن لمدة عشرة ثوان يعتبر وقتًا طويلا ولكن البقاء عشرة ثوان بين ذراعى من تحبه يعتبر وقتًا قصيراً جداً .

يمكن تكرار التمرين السابق بزيادة إيقاع أغنية ما مألوفة بشكل أسرع من المعتاد أو بشكل أبطأ وسنجد اختلافًا فى سرعة الإيقاع . حاول مع أغنية ، بسرعة الإيقاع المناسبة ولكن غير من إيقاعها وأضف دقات قليلة هنا وهناك أو احذف بعضًا منها . هل يمكن معرفتها ؟ والآن قم بقياس سرعة وقع الأقدام عند حيوانات مختلفة ولكن بشكل أسرع أو أبطأ ثم بشكل دقيق على سبيل المثال الفيلة والصراصير وعندما يتحد كل من الإيقاع والسرعة بطريقة مميزة لذلك الكائن يمكننا القول بأنها غاية المراد أو السرعة المميزة .

وهذا ينطبق على مختلف أنواع المسرح ، فالسرعة القصوى لمسرحية ساخرة يمكن أن تختلف عن سرعة الدراما أو مسرحية مثيرة ، وبداخل كل أسلوب هناك مدى للظروف المختلفة . تخيل عملا لهتشكوك حيث تمشى المرأة بمفردها ليلا في شارع مظلل ومهجور . "ولومشت ببطء قد يجلب لها ذلك توترًا وإذا أسرعت فقد يزيد أو يقل التوتر حسب زوايا الكاميرا إلخ . ومن ناحية أخرى إذا ركضت فقد يكون هناك إثارة ولكن افترض أنها ركضت بسرعة أقرب ما تكون لسرعة الصرصار فيمكن أن يكون الأمر أقرب للمرح . إن زيادة سرعة الفيلم كانت إحدى الحيل التى استخدمها كيستون كويس لتحقيق عامل الفكاهة . إن موضوع السرعة هو شيء مثير للنزاع ولكننا الآن نتوقع معرفتنا بما فيه الكفاية حتى نخوض فى المناقشة .

وافعل نفس الشيء للتدريب على التوقيت استمع إلى بندول الإيقاع عند الستين : كل دقة هى ثانية واحدة . دع البندول يستمر ودع الدقات تنفذ إلى داخلك والآن اوقف البندول وباستخدام ساعة توقيت حاول تخمين مرور الوقت . ابدأ بالعقرب الثانى عند صفر وانظر بعيداً وبعدما تعتقد أنه بالضبط عشرة ثوان انطق بكلمة "الآن" وأنت توقف الساعة . كم كنت دقيقًا ؟ حاول مرة أخرى . (فى البداية قد تضطرْ إلى عد الثوان وناطقًا بعبارات زمنية مثل واحد - ثم - ثم - اثنان ، إذا كان هذا يساعد فى البداية فلا مانع من استخدام تلك الطريقة ولكن بمرور الوقت لابد أن تختفى) .

والآن جرب فترات زمنية مختلفة - ١٨ ثانية ، ٤ ثوان ، ٢٦ ثانية وسوف تجد تحسنًا وأنت تتعلم الاسترخاء واترك شبكة العمل الكامنة داخلك تساعدك وعندما تصبح ماهراً حاول قطع المسافات فى زمن محدد . خذ نهاية مطاف عبر الحجرة وبسرعة منتظمة امشى إليها فى ١٥ ثانية بالضبط ثم ٢٠ وكن حازمًا مع نفسك وابق على المحاولة ، وعندما تتحسن حاول أن تنوع التوقيت : إلى نهاية المطاف فى ٨ ثوان ثم العودة ثانية فى ١٣ .

والغرض هو أنك مازلت تحاول فعل ذلك بالعد ، ولهذا دعنا نقدم على بعض التخريب بإضافة تمرين المكان إلى تمرين الزمن . وباستخدام سرعة منتظمة اقطع مسافة ٨ خطوات مثلا في ١٢ ثانية . والآن ١٢ خطوة فى ٨ ثوان ، ١٠ خطوات فى ١٣ ثانية ، ٧ خطوات فى ٢٣ ثانية ، وذلك لابد أن يتدخل فى اتجاهك لعد الثوان .

وها هو تمرين عملى آخر : ابحث عن موضوع فى صفحة وأقرأه بصوت عال فى ١٥ ثانية ثم ١٠ ، ١٨ ، ٢٤ . اقرأ بدقة وابق سرعتك منتظمة عند أى سرعة إيقاع ، وإذا أصبحت خبيراً فى هذا التمرين فيمكن أن يساوى الكثير عندما تجرب أداء الإعلانات.

تمرين آخر فى التوقيت والصوت : اضبط بندول الإيقاع على السير فى معدل بين ٥٠ و ١٠٠ وابدأ فى التحدث إلى زميلك فى مقطع واحد لكل دقة ، وعندما تكون قد أغضبت صديقك ونفسك لهذا التمرين جرب مقطع واحد كل دقة ثانية وبعد ذلك مقطعين لكل دقة . وحتى تجعل التمرين أكثر إثارة اجعل زميلك الممثل يتحدث إليك فى سرعة واحدة وأنت تجيب بسرعة أخرى ولنقل أحدكما فى مقطع واحد لكل دقة والآخر فى مقطع واحد لكل دقة أخرى . ثم حاول السير ببطء وأنت تتكلم بسرعة مؤديًا كلا الشيئين على دقات منتظمة ثابتة ، وربما تريد أن تستمر مستخدمًا البندول فى هذا التمرين أو باستطاعتك استخدام ساعتك البيولوجية . نوع التمرين بأن تسير بسرعة وأن تتكلم ببطء .

وهناك تمرين آخير لا يتطلب ساعة أو بندولا للإيقاع : تحدث مع شخص ما مصمم على عدم تركك تتكلم . وحاول أن تقول على كلمة في ذلك الجزء من الثانية التى يتوقف فيها لالتقاط أنفاسه . وبعد ذلك استمر حتى يتمكن الشخص الآخر من حشر كلمته فى أقل فتحة . والقاعدة هى أن الشخص غير المتكلم لابد أن يظل صامتًا حتى يكون هناك فترة توقف (أى توقف حتى ولو نصف ثانية أو أقل) .

اجعل الزمن آلة يمكن تشغيلها للأداء لكى تجعل الزمن يبدو وكأنه يسرع أو يبطأ أو يختفى كلية وهذه هى المادة التى يصنع منها التوقيت المسرحى .

الفصل الثامن

اللمس ، التذوق ، والشم

لو أن حاستى البصر والسمع عندنا كانتا قد تخلفتا خلال سنوات من البلادة والإهمال والثلاث حواس الآخري التقليدية قد عانت أكثر من قيود ومحظورات الثقافة الغربية فإن حواس اللمس والتذوق والشم يمكن أن تنمو بشكل رفيع وهى من أهم الأدوات وأكثرها نفعًا فى ورشة عمل الممثل .

اللمس : هذا الحس الأدبى هو الأقدم وأول ما تم تحريمه بشدة ، وكأطفال كم عدد المرات التى سمعنا فيها عبارة مثل رُبما تنظر ولكن عليك ألا تلمس، والسبب المعتاد هو أن الأطفال لايدركون الأخطاء الكامنة فى ما يقابلونه مثل مواقد الغاز الساخنة ، السكاكين الحادة ، والحيوانات المفترسة . وكثيراً ما يكون تحذيراً من توسيخ أو كسر الأشياء الثمينة ، أو التعدى على خصوصية شخص ما .

ولكن قد تسبب نصيحة عدم اللمس ضرراً أكثر من النفع . ومن كل الوسائل الحسية التى يتمتع بها الطفل لكي يتعلم عن العالم فإن حاسة اللمس هى بالتأكيد أعلاها شأنًا . فكر فى الظاهرة التى تستطيع هذه الحاسة اكتشافها ، فبينما تستطيع العينان قياس الضوء فقط ، والأذنان الصوت فقط ، يستطيع اللمس قياس أشياء عديدة مثل الضغط والوزن حيث يمكننا أن نخبر عن مقدار الجهد العضلى المتضمن ، درجة الحرارة والاحتكاك ودرجات الجفاف والبلل . والحجم كما فى اتساع اليد أو كلا

الذراعين وهما ممتدان ومع هذا الشكل أو محيطه . والحركة بما فيها الذبذبة ولا تستثنى وجود الكهرباء . ودرجات المرونة أو التصلب وأيضًا الهشاشة . والنسيج الذى هو خليط من بعض مما سبق ، وحدة الآلات المدببة والألم الناتج عنها أو من الآلات غير الحادة ، والجوع والتخمة من خلال الضغط الداخلى أو الإثارة والتهيج الجنسى والإشباع.. وبالتعاون مع حاسة المكان عندنا فإن اللمس يمكن أن يعطينا قياسًا لتوازن الشىء أو أنفسنا ، وهذه قائمة طويلة وليست كاملة .

وبالنسبة للممثل فإن المحظورات ضد اللمس لابد وأن تختفى ولابد أن تشجع حاسة اللمس لكى تشارك مع الحواس الأخرى حتى يدرك بوضوح عالم خشبة المسرح وخارجها ويستجيب تمامًا معه . إن حاسة اللمس المدربة جيداً تساعد الممثل فى أن يظل متيقظًا وحيويًا وهذه التدريبات مصممة لكى تمارس وتمتد خلال فترة حياتك .

- ابدأ بأن تصبح مدركًا تمامًا لما هناك دائمًا حولك . كم الطقس دافئًا اليوم ؟ كم هو رطبًا ؟ كم هو سطح المنضدة أكثر دفئًا أو برودة من يدك ؟ النافذة الزجاجية ؟ الماء من الصنبور ؟ جبهتنا ؟ أى شىء فى مدى اليد ؟ يد شخص آخر ؟

- الآن إلي الأنسجة : تحسس شيئًا ما تريديه ثم قارنه بشىء آخر وآخر وآخر . هل من السهل أن تكتشف الفرق وبدون نظر ضع يدك فى الدولاب أو الدرج الممتلأ بملابسك . هل يمكنك التعرف على الأشياء من خلال اللمس ؟ إذا كان هذا صعبًا تذكر أشياء معينة تراها تكون مصنوعة من الصوف أو القطن إلخ. وذلك من خلال كيف تبدو مع اللمس ثم حاول أن تتعرف عليها مرة أخرى وعيناك مغمضتان .

– ها هو تدريب جماعى : شخص معصوب العينين ومتطوعين من ١-٦ يعرون سواعدهم اليمنى ومن خلال لمس الجانب الداخلى من الساعد من الرسغ للكوع ، يتذكر الشخص نسيج كل ذراع بالدور وأنت تخبر "هذا رقم ١ ، رقم ٢" وهكذا . وعند الانتهاء من الستة جميعهم ، تعرض السواعد مرة أخرى بشكل عشوائى ويخمن الشخص أيهم ولايخبر عما إذا كان على صواب أم لا حتى يتم التعامل مع كل الأذرع.

– اجعل من حياتك اليومية تدريبًا عامًا واعيًا للارتقاء بحاسة اللمس عندك ، وعندما تقابل أى شيء قريب ضع يدك عليه واختبر كم هو خشنًا أو ناعمًا . كم هو دافئًا أو بارداً ، كم هو منتظمًا ، أى شكل ، أى محيط سطح ، كم هو سميكًا ، كم هو ثقيلا ، أى مادة ، كم هي جامدة ، أين مركز الجاذبية أو نقطة التوازن . استخدم ليس فقط جلدك ولكن أيضًا اظافرك لتختبر نعومة أو جمود الأشياء . وأى وقت يعتبر ملائمًا للممارسة ولكن التسوق يعتبر فرصة مثالية .

– ها هو تدريب ينمى القدرة علي التمييز في فن رفع الأثقال من خلال تخمين الوزن باليد . شخص ما يسلم باليد شخص آخر نفس ماركة علب الكبريت المحتوية على أرقام مختلفة للكبريت وعلى الثانى أن يضعها حسب ترتيب الوزن . ابدأ باختلاف كبير فى العدد (وليكن واحدة بها ٥ ثقاب ، واحدة بها عشرون ، واحدة بها ثلاثون) وبعد ذلك احضر أرقام الكبريت مع بعضها . ويجب على الشخص الذى يقوم بالتخمين ألا يخشخش العلب لأن هذا سوف يعتبر نوع من المساعدة الكبيرة من خلال الصوت .

- تدريب مماثل باستخدم الفناجين البلاستيكية والتى تحتوى على مقادير مختلفة من الماء . وأنت معصوب العينين قم بترتيبها حسب الوزن . مرة أخرى ابدأ بالاختلافات الكبيرة حتى تصل إلى الاختلافات الصغيرة .

وأخيراً هناك تدريب خاص باللمس وهو أسلوب للاسترخاء المؤكد فى الفصل الخاص بإطلاق المتاعب .

التذوق والشم : وهاتان الحاستان مرتبطتان تمامًا لدرجة اعتبارهما متلازمتان ، ولكى أكون دقيقًا فإن كثيراً مما نعتقد أنه تذوق يعتمد بشكل كبير على حاسة الشم عندنا وتوجد أدوات التذوق فى الفم وهذه البراعم يمكن أن تكتشف القليل جداً : ملح ، فلفل، خل ، سكر ، مواد لاذعة وليس الكثير من دون ذلك ، وما نلاحظه بالفعل فى الطعام والشراب - بعيداً عن الأنسجة - يكون غالبًا من خلال خلايا الشم فى تجويفات الأنف العليا ، فعندما نصاب بالبرد يصبح الطعام "بلا طعم" ليس لأن براعم التذوق تأثرت - فما زال بوسعنا أن نتعرف على الحلو والمالح واللاذع ، إلخ - ولكن لأن البرد يصيب بالورم التجويف الأفقى فوق خلايا حاسة الشم ويجعل نشاط مؤشرها رطبًا مثل المكتشفات التى تسمى فلاچيلا والتى عادة ما تكتشف أشياء مثل نكهة الدهون المقلية ، ورائحة اللحم المشوى والثوم فى صلصة الإسباجيتى . إن الروائح هى ما نفتقده.

وفى الحقيقة فإننا قد نتأثر بالروائح قبل وقت طويل من معرفتنا بأننا نشم رائحة أى شيء . ومع كل حواسنا بدرجات مختلفة فإن الحافز لابد وأن يكون ذو حدة معينة قبل أن نصبح مدركين له ، وقد يصل إلينا على مستوى غير مقصود بدون وعى منا ، ولكى نعود إلى صوت للحظة فإنه يمكننا أن نجد حجرة هادئة لدرجة اعتقادنا بعدم سماع ضجة على الإطلاق ، ولكن جهاز تسجيل حساس سوف يجد المكان يدندن بالأصوات . ويمكن للميكروفونات الحساسة لأذاننا أن تلتقط الأصوات ولكن لا ترسل الإشارات إلى الوعى عندنا . ويبدو الأمر كما لو أن المعلومات قد أرسلت إلى المحطة الفرعية للاوعى ،'والتى تقرر عدم إزعاج العقل الواعى المنهك بمعلومات تافهة . وأى صوت تلتقطه الأذن ولاتسمعه أنت عن وعى يطلق عليه "دون الوعى" ويسجل بشكل لايمكن محوه فى اللاوعى ، وقاطنى المدينة الذين أصبحوا بدون وعى معتادين على القرقرة المستمرة للمرور البعيد ويصيبهم الرعب أحيانًا إذا مرت بهم ليلة صامتة بسبب الغياب المفاجيء لضجة اللاوعى "غير المسموعة" المعتادة عندهم فى خلفيتهم .

إن مدى إدراك اللاواعى لحواس الشم أكبر من ذلك الإدراك المتعلق بالصوت ، ومن المحتمل جداً أن الروائح تساعد فى تحديد جزء كبير من قراراتنا فى العلاقات الشخصية ، وكثير من كيفية تأثيرنا فى بعضنا البعض ، والأماكن المفضلة للذهاب واختيارنا فيما نفعله حرفيًا أو إبداعيًا يعود إلى تأثير حواس الشم . وكثير مما نطلق

عليه الكيمياء الشخصية ، فى الحياة الفعلية وعلى خشبة المسرح هى ببساطة كيمياء: ويعتمد الأمر كثيراً على كيف تفوح رائحة بعض الناس للبعض الآخر .

وفى الحياة اليومية فإن الإيقاظ المتعمد لحاسة الشم عندنا لا يقوم فقط بإثراء ذاكرتنا الواعية واللاواعية بالخبرة المتشابكة والمتجددة ولكن يساعد أيضًا فى التغلب على ميلنا نحو العجز عن مقاومة الهواجس والذى نوقش من قبل . وبالنسبة للممثل يجب ألا تكون هناك حدوداً للحساسية ، فإن القدرة على تدريب الأنف الحساس تعتبر أساسية في الأساليب الحافزة (ستناقش فى الفصل ٣١) لذاكرة الحس ، ذاكرة العاطفة، الإثارة الجمالية ، الممارسة وأشياء أخرى . وكما نتعلم أن نعرض أنفسنا أكثر وأكثر للعالم الذى حولنا فلابد أن نتعلم مهارات اختيار واستعمال ما نكتشفه . والتدريبات التالية على التذوق والشم لابد أن تزودنا بخبرات تعلم سارة تستمر معنا مدى الحياة.

هيا نتناول وجبة رائعة بوسعنا تحمل ثمنها ودعنا نسجل كل إحساسات التذوق - مالح ، حلو ، لاذع ، مرير ، الخ . وكل إحساسات النكهة في الأطعمة المطهية ، التوابل، الأعشاب ودرجة الإنجاز . ما هى المحتويات ، المقادير ، طرق الإعداد ؟ وبعد ذلك - راجع مع الشيف إذا استطعت أن تجد شخصًا يرضى بكشف أسرار المطبخ .

والاختبار الأسهل هو أن ترتب دستة أو نحو ذلك من الأوعية الصغيرة كل وعاء به ملعقة من التوابل أو الأعشاب . ابدأ بشمها وعيناك مفتوحتان وناقلا كل رائحة إلى

الذاكرة ، والآن وعيناك مغمضتان خذ وعاء وخمن ما هو وافتح عيناك للتأكد. يمكن ممارسة نفس اللعبة مع العطور ، والصابون ، وأدوات التجميل . ويمكن تأدية تدريب مشابه فى تذوق أنواع مختلفة من الشاى ، والبيرة ، والخمور والمشروبات . خذ عينة وقم باستنشاقها ومضغها وحركها قريبًا من مقدمة ومؤخرة لسانك ثم الفظها وجفف فمك جيداً بالماء ثن اختبر العينة التالية . كم عدد المرات التى تستطيع أن تتذكر فيها وتتعرف وعيناك مغموضتين ؟ مارس التعرف على الروائح فى الشوارع والمطاعم والمحلات والمصاعد والمبانى العامة والقطارات ، والسيارات إلخ .

حاول أن تنمى إدراكك لعبير الآخرين ، فكل الناس لهم رائحة طبيعية تزيد منها الأطعمة التى نأكلها ، والصابون الذى نستعمله ، والبيئة التى نعمل فيها إلخ. وأحيانًا ما نرى الناس وهم يعكسون عداوتهم نحو أول شخص يقابلونه وهم غير مدركين بأنهم يستجيبون لأقل رائحة تصدر عنهم . وعادة ما تحدث مثل هذه الاكتشافات بلا وعى ، غير أن الشخص الذى يشم جيداً ربما يتعرف عليها ، بالضبط مثلما تستطيع تعلم التعرف على الأشخاص من أثار أقدامهم أو من لمس جلودهم ، كذلك يمكنك وأنت معصوب العينين ممارسة التعرف على زملائك من خلال تذكر رائحتهم . وبقليل من الممارسة يمكنك حتى التعرف على وتسمية المكونات التى تصنع رائحة معينة لكل شخص تقابله .

لذلك لو أن العلاقة على خشبة المسرح متوترة إلى حد ما ، فهل يمكن لهذا الحس أن يكون له دور ؟

الفصل التاسع

من الحقيقة إلى الخيال

دعنا نهرب من كل تلك المثيرات الحسية الحقيقية لفترة من الوقت ونهتم بالمشاعر والخيال . هيا نسافر إلى أرض الأحلام بالطائرة . وعندما نربط أحزمة الأمان قد نتأمل الأشياء العجيبة التى قد نمر بها الآن من خلال سحر التمثيل ، لكى نطير بخيالنا وراء قيود الحقيقة ، لكى نحلق ونزور أماكن مفصلة حسب أحلامنا . ومن بين هذه الأحلام قد يكون القليل مما تخدم الذات مثل الشهرة والثروة وبالطبع التناقض الخالد : يترك الحقيقة خلفنا ، قد نجد ونحتضن "الحقيقة" النهائية .

وبينما نحن نحلم ، نجد أن الطائرة قد أقلعت بنا وسافرت قليلا والآن نحن قد هبطنا. ولكن ما هذا ؟ يبدو أننا نعود إلى نفس المطار الذى غادرناه . هل يعنى هذا أننا ملزمون بالحقيقة للأبد ؟ وماذا عن خيالنا ؟

للأسف فإن الحقيقة مقدر لها أن تكون فى صميم عملنا ، حتى عندما نعمل مع الفانتازيا ، والفانتازيا - الاستدعاء الواعى للارتباطات أو الاستدعاءات الأكثر تلقائية للخيال والإبداع - هذه الفانتازيا تعمل غالبًا على بنك الخبرات عندنا . تأمل : ماذا نستطيع أن نتخيله ويمكن أن يؤثر فينا ؟ الاستلقاء على رمال ساخنة على شاطىء يحركه النسيم العليل ؟ عنكبوت يمشى على وجوهنا ؟ أليست هذه مفاهيم عاطفية لأن الأشياء الحقيقية سوف تكون عاطفية ؟ أليس معظم ما نتخيله قائمًا على ما مررنا به

من تجارب أو سمعنا عنه ؟ والموضوع هنا هو أنه إذا كان ما نقابله حقيقى وقد أثر فينا عندئذ فإذا ذاكرة ذلك الشىء يمكن أن تؤثر فينا بشكل مماثل .

وهناك موضوع آخر . عندما تقع الأحداث مع بعضها فى الواقع ، فإنها تقع كحادث أو تجربة ثابتة ، والطريقة التى تحدث بها هى الطريقة الثابتة . ولكن عندما ذاكرتنا أو خيالنا تجمع بين الأحداث فإننا نستطيع أن نمددها ونسحبها ونضيف أو نترك جزئيات كما نريد . والطريقة التى نفسر بها ذلك الإعداد الخيالى يمكن أن تؤثر فينا بشكل فريد مثلما يحدث مع الخبرة الحقيقية .

وهناك نقطة أخرى . فإن قنوات (المثير – الاستجابة) لابد وأن تعمل تحت أي تأثير يحدث، وهذا معناه أننا لن نتذوق نكهة الطهى لو أن البرد الشديد قد أغلق حاسة الشم عندنا ، وإذا أمسكنا أنوفنا فإننا لن نشم رائحة الزبالة ولن نشم رائحة الزهور أيضًا . لذلك فإن إحدى أفضل الوسائل للتأكد من أن هذه القنوات مفتوحة وبشكل ثانوى إحدى أفضل الوسائل على التدريب للإبقاء عليها مفتوحة هو أن نعرض أنفسنا إلى مثير حقيقى ونسمح لأنفسنا بأن نستجيب بحرية . وحتى ما قد نشير إليه كإبداع فنى يعتمد على الانطباعات المختزنة ، بالطبع مثل الاستنتاج العلمى ، وإحدى الإسهامات الرئيسية التى تميز العالم عن الفنان هى أنه بينما يقيس العالم كل الخبرة الجديدة بما "يعرفه" بالفعل. فإن الفنان يستطيع مزج خبرات من كل أنواع الأجزاء – منطقية أو نحو ذلك . فهو يقيس الخبرة الجديدة على نفسها وأكثر من ذلك فى مكان ما. ولذا فهى هناك . وقد نتصور بأننا ما نتخيله سوف يستمر فى الارتباط بالمثير الحقيقى،

وبينما قد يوجد دليل بأننا قد نولد ونحن نتخيل بعض الأشياء فإن الخيال بوجه عام لا يعمل فى فراغ ، بل يجب أن يكون هناك انطباعات حسية يعتمد عليها . وهناك عديد من الطرق بها يعمل الخيال وفقًا للمثيرات الحقيقية ، وللمدى الذى إليه توجد هذه الطرق ، فإننا نملك أساليب دافعة متنوعة مرتبطة بهذه الطرق . وكوننا لانرغب فى توقع دراسة مفصلة للأساليب الدافعة فدعنا فى هذه اللحظة نقول ببساطة أن الخيال قد يعتمد على :

١- الحقيقة نفسها . مثيرات حقيقية .

٢- حقيقة مشوهة . حيلة الوهم .

٣- الحقيقة المتذكرة . الخبرة المستدعاة فى عين العقل .

٤ . الحقيقة المؤلفة . مزج للأجزاء المختزنة .

٥- أشباح الحقائق . حقائق متذكرة استدعت إلى الحاضر ذاكرة "واقعية" نشطة وتعنى هلوسة .

كيف نزرع خيالا أكثر نشاطًا ؟ دعنا نبدأ بالمثيرات الحقيقية ونعمل عليها بخيالنا طبقًا للصيغة التى نادى بها عالم النفس يونج فإن وظائفنا الحسية والبديهية تكون على نفس الخط وهكذا يبدو الأمر بأننا نبدأ الحفر بالعثور على شىء ما حسى وبعد

ذلك الحصول على الوظيفة البديهية للمشاركة . تذكر أن البديهة هى بيت الحمام الذى فيه يوجد الخيال ، والذاكرة ، والإبداع ، والفانتازيا ، والروحانية ، والغريزة وحتى الحس الباطنى .

هيا نؤدى تمرينا فى شبح الحقيقة . عند هذه النقطة فإننا نستخدمه فى المساعدة علي تنشيط خيالنا. وفيما بعد وتحت تأثير الأساليب الدافعة سوف نشير إلى هذا بالإسقاط الحسى لتجميل المشاعر. دعنا نأخذ علبة كبريت، علبة فيلم فارغة أو شيء ما صلب بسيط وصغير يمكن وضعه فى يدك . اجلس وأنت مستريح إلى منضدة واضعًا ذلك الشيء عليها أمامك. انظر إليه ، ولاجظ كل خواصه البصرية. اطرق عليه ولاحظ الصوت . تتبعه بأصابعك وفى هذه الأثناء خذ عينة النسيج واثقل الوزن والتوازن .

والآن باليد التى لم تكن تعمل خذ الشيء من على المنضدة واخفيه بعيداً عن البصر. ابق بصرك حيثما كان وحاول أن تجعله يظهر مرة أخرى . تتبع بأصبعك أين كان وانظر إذا لم تستطيع استرداد النسيج على جلدك . ابق اصبعك حيث تعتقد أنه كان أعلى الشيء ، وأنت ثابت الآن بتلك اليد الأخرى أعد الشيء إلى مكانه بالضبط. هل اصبعك الذى قام بالتخمين قد وصل إلى أعلى الشيء ؟ هل أسأت تقدير حجمه ؟ حاول مرة أخرى العملية برمتها .

هل تستطيع من وقت لآخر أن تلمح شبح ذلك الشيء عندما يكون قد أزيل ؟ هل بوسعك بشكل عارض أن تحس بلمسته على أصابعك ؟ مجرد قليلا ؟ حسنًا ! حاول

مرة أخرى ولكن هذه المرة حاول أن تلتقط الشبح بدون سحقه أو إسقاطه . أدر الشيء وضع الشبح فى مكان مختلف ثم ضع الشيء الحقيقى فى نفس المكان ، راجع ؟ والآن فإن بعض المواهب الاستثنائية قد تبدأ فعلا فى رؤية ولمس الإسقاط الحسى . وأمامك فإن عقلك قادر على خلق صندوق وأيما شيء آخر فى البداية فى ومضات بسيطة وبمرور الوقت بثبات أكثر .

وينبغى أن تكون تلك الأشياء قادرة على التأثير فيك كما لو أنها كانت حقيقة ، وفى البداية أكثر لأننا سوف نندهش من عجائب سحرنا . وبعد فترة نستقر وسوف يؤثر فينا ذلك المثير بشكل طبيعى . وإلى المدى الذى يصلح فيه هذا معك فإنك الآن تستجيب للمثير المتخيل .

ولهؤلاء الذين قد يجدون بعض النجاح مع هذا التدريب ، دعنا الآن نصقل لعبة الإسقاط الحسى هذه ، وهنا نضم قوانا مع بيكاسو ودالى . دعنا لجذب الشبح قليلا ونمدد العلبة ونراها ونلمسها ونلتقطها وبعد ذلك دعنا نسوى العلبة ثم نثنيها ونوسعها ونكمشها . ابدأ بشيء أخر ولكن أضخم وصندوق صغير . اكمش الشيء الضخم حتى يدخل فى العلبة الصغيرة التى وسعتها من قبل .

قم بفحص مجال كامل من المثيرات الحسية ودع خيالك يؤدى ألعابًا معها ، وقد لاتذهب بعيداً (إلا إذا أردت) كرؤية عفاريت تخرج بشكل تلقائى من زجاجات خيالية، ولكنك تستطيع تحويل روائح الزبالة إلى عطور . وقد اعتادت فرقة من الممثلين

الفقراء أن تحتشد فى أحد الأدوار العليا الباردة فى ليالى الشتاء فى نيويورك، وهناك يحتشدون فى دائرة مستحضرين فى ذهنهم شاطيء ميامى الدافيء حتى يتفرقون.

وليس هناك شك فى من سيقرر أن كل هذا يعتبر نوعًا من الجنون : فلا يمكن أن يتم من قبل أناس ذو عقل سليم . ولكن أليس الموسيقيون يحولون نداءات الطيور وضجة المرور إلى موسيقى ؟ ويستطيع الرسامون أن يأخذوا زوايا المنحنيات والعكس صحيح . أو يلتقطون عدة زاويا للرؤية فى وجه واحد . ماذا يستطيع خيالك فعله مع الحقائق ؟

لاحظ أننا بدأنا بالأشياء الحقيقية وانتقلنا إلى الفانتازيا وباستطاعتنا أن نبدأ من الجهة الأخرى ، ولكن امنح نفسك وقتًا مع الطريقة الأولى ، وفيما بعد يمكننا أن نبدأ بالفانتازيا ونملأها بالمادة ، ويمكن أن يتم هذا بالقلم والنوتة ، الألوان أو بالطمى . تأمل صورة ، شكل أو تصميم ، والآن جسده بالرسم والتلوين أو عمل نموذج له ثم مارس ومارس ومارس .

وكتمرين مستمر حاول أن تتذكر انطباعات حسية عشوائية : نداءات الطيور ، ضجة المرور ، أشياء بصرية ، روائح ، أشياء ملموسة . وفيما بعد حاول أن تستعيدها ، أولا فى ذهنك ثم أمامك أو فى متناول يدك أو فى الفراغ الذى حولك ولا تنسى أن تصرفها عندما تنتهى .

ولكن من فضلك : هذا لا يعنى أنه من الآن فصاعداً يجب أن نشرع فيما هو فقط متصل بالهلوسة ! ولايعنى هذا أيضًا أنه إذا لم يمكنك الهلوسة فلا يمكنك التمثيل! لا !

فأساسًا كلما استطعنا الانغماس تمامًا فى مثير خيالى أصبح من السهل على الوظائف الأخرى أن تنضم . بالضبط تمامًا مثلما الحال عندما نستوعب تمامًا مثيرات حقيقية فلدينا أكثر لتفكر فيه ونشعر به ونتخيله ، إن الإسقاط الحسى يمكن أن يكون مؤثراً جداً .

وعندما تشارك نستدعي كل هذه الوظائف ، فإننا نميل نحو التألق ، ومع ذلك فإن الكثير من اللقاءات قد لا تحتاج كل هذا فغالبًا اثنان أو نحو ذلك يكفى ونحن أحرار فى تقييم المثير مخيًا وأيضًا عاطفيًا (ذلك كرسى بمسند . كيف أعجبك ؟) أو أن المثير قد يحدث ارتباطات خيالية . (هذا الشيء دافيء ، والذى يذكرنى . هناك بعض الأطفال الباردين فى الحجرة الأخرى) ومن الممكن أن نتقدم فى حياتنا مستخدمين حواسنا وعقلنا فقط . (هذا الشيء ملمسه دافيء ومن أبعاده وألوانه ووزنه إلخ. فإننى استنتج أنه سخان ، وقفة تامة) أو الحواس ووظيفة اللمس (ملمسه دافيء . أحبه) أو البديهة والعقل (معظم المنازل بها سخانات ، أعتقد أننى أعرف كيف يمكننا الدخول إلى ذلك المنزل حتى نحصل على بعض الدفء) . أو البديهة والشعور (معظم المنازل بها سخانات ، أليس رائعًا أن نعيش فى إحداها !) .

ومع كل الوظائف والتى فى وسعنا استخدامها فإننا نستطيع استدعائها كلها أو التأكيد على تلك المرتبطة بشكل أكثر بمشكلة ما . ولكن على الأقل فإن الأدوات فى أيدينا حتى نختار منها ولذا لكى نوظفها جميعها يمكننا القول بأن هذا الشيء دافيء

ومن الواضح أنه سخان . هناك بعض الأطفال الذين يشعرون بالبرد فى الحجرة التالية . أليس لطيفًا أن ندفئهم ؟ هل احضرهم هنا أو أخذ هذا السخان إليهم ؟

وعندما يكون للخيال علاقة بالحقائق فليس هناك حدود فيما يتعلق بكيفية سحب هذه الحقائق أو إيجاد تطبيقات لها . لقد علمنا بيكاسو الكثير .

الفصل العاشر

الوظائف الحدسية

دعنا نفحص الوظائف الحدسية عند يونج بالتفصيل ، جميعها باستثناء الروحية ، وبينما قد يكون هذا شيئًا مهمًا فإن چانك قد اقترح أن أصول هذه الوظائف قد تورث تمامًا عن طريق العقل اللاواعى المتراكم . ومثل هذا الموضوع سوف يتعدى حدود هذا الكتاب وسوف نقترب منه قليلا مع ذلك عند مناقشتنا للأساليب الحافزة . وأيضًا دعنا نؤجل مناقشة الغرائز حتى ندرس المشاعر .

أولا : **الذاكرة** - الاستدعاء الواعى للانطباعات المتصلة عندما تحدث كليًا أو جزئيًا، ولكن حدث مترابط ، ما تناولته على العشاء الليلة الماضية أو تلك النكتة التى سمعتها . وقد نتذكر أو لا نتذكر كل التفاصيل ولكن تلك التى نستدعيها تنتمى إلى الخبرة الفعلية .

الخيال : ذكريات متفرقة غالبًا لايربطها منطق متماسك ، انطباعات غير متصلة بدون روابط بينها بالضرورة ، نزوية وغالبًا ما يشار إليها بالأفكار الطائشة . على سبيل المثال أثناء التكرار قد يقول الممثل "لماذا لا أقوم بهذا العمل هنا" بالرغم من أنه قد يكون غير متصل تمامًا بالمشهد ، ومن ناحية أخرى إذا أحببنا العمل فقد نفكر فى طريقة نعمله بها حتى يكون متصلا وهذا ما يمكن أن نطلق عليه :

الإبداع : الانصهار المتعمد للعناصر الخيالية فى خلق وحدة كاملة .

الإلهام : وهو مشابه للإبداع فيما عدا أن العملية تتم بلا وعى . فعندما ننام فإن العقل الواعى فقط هو الذى يتوقف عن العمل أما العقل الباطن فيظل يعمل ، ولذا إذا كنت تفكر مليًا فى مشكلة عند النوم ، فمن الممكن تمامًا على العقل الباطن أن يجمع شتات من هنا وهناك فى ذلك المخزن الهائل للعقل ويستيقظ على "وجدتها" . وطبعًا فإن المرء لا يحتاج لأن يكون نائمًا حتى يلهم . بالضبط مثلما قد تكون متيقظًا كلية . وفى أى حدث فمن المحتمل جداً أنك لن تعرف كل المكونات التى أتت مع بعضها لتعطى الإجابة ، نعم فيما بعد قد تفكر وتتأمل فى سبب هذه الفكرة المفاجئة ، وأحيانًا قد تكون دقيقًا .

البديهية : كيفية المعرفة الكامنة بداخلنا . إجابات أو عادات جاهزة لمعظم المناسبات. وكثير من البديهة يولد معنا : كيفية معرفة النص ، الإمساك بشىء ، وتتبع الأشياء الوامضة ، كلها لا تحتاج أن تعلم . وهذا يقع فى نطاق الغريزة . والآن دعنا فقط نعرف الغريزة وهى الأساليب والدوافع الكامنة . إذن فأثناء سيرنا نلتقط مدى كامل من كيفية المعرفة ، وهذه تتضمن السلوك المهذب "أنماط الكلام" ، واتخاذ الوضع ومثل ذلك وهنا قد نكون بريئين بخصوص العملية التعليمية فكثير من نوعية المعرفة البديهية موجود بلا وعى . والممثل الذى يولد فى خلفية المسرح قد يكون حقيقة خبيراً بالفطرة .

ولكنه ربما قد يكون تعلم بالمحاكاة ، بالتدريس المبهم أو غالبًا بالأزموزية .

وهذه نعمة ونقمة ، فلو كنت تعمل مع ممثل قدير يتمتع بتلك النوعية من البديهة وسألته كيف يعمل فمن الصعب عليه عادة أن يعطيك تفسيراً . وهكذا الاعتراض الشائع "لايمكنك تعلمه ، فأما تمتلكه أو لا . أنت مولود به" هل ولد موزارت وهو يعزف بأصابعه على الحبل السرى ؟ وهناك طريقة أخرى لغرس البديهة ، من خلال التطبيق الواعى . والأساليب فى هذا الكتاب ، إذا ما أخذت ، لبعض الوقت قد نتوقع أن نستدعيها بطريقة واعية . ولكن بعد استخدامها كثيراً يأمل أن تصبح بديهية ، وبعد ذلك فإن المرة الواحدة التى نبحث فيها عنها بطريقة واعية قد تكون عندما تتعرف علي أداء سيء فى مكان ما . والأمر يشبه قيادة السيارة . فالتعلم كان مقصوداً وواعيًا بدرجة تكفى للنجاح فى الاختبار ، ولكن مع الخبرة تصبح القيادة ذو أمر ثانوى. ولكن إذا حدث عطل مفاجيء فى الفرامل ، فأنت تتخذ قراراً عن وعي . فرامل اليد ؟ تغيير السرعة ؟ تنزل فى حقل ؟

والمثال الأكثر اتصالا هو عملية التكرار حيث يتم تذكر الكلمات الغريبة عند شخص ما والعودة إلى النقطة التى لا تحتاج فيها إلى التفكير بخصوصها عند العرض، ويتوقع أن تسقط فى مكانها بطريقة بديهية وعندما يتم اكتساب التعود باستخدام العقل فليس البديهة هى التى تكون قد تأصلت ولكن العقل يقود البديهة أثناء اللحظات الصعبة عندما تخرج عن متناول أيدينا ، وحينئذ فإننا عادة ما نجد العقل متاحًا للإبداع .

وهذه العناصر اللاواعية التى نتصورها ونختلقها إلخ : هل باستطاعتنا إثراء المخزون لدينا ؟ هناك أربعة اعتبارات أساسية :

١- مدى الخبرة التى تعرضنا لها .

٢- عمق الخبرة التى استوعبناها .

٣- السرعة التى بها تستوعب الخبرات .

٤- مدى قدرتنا على وصل انطباع بالآخر . الربط بين مختلف أجزاء المخ ، أى ارتباطات .

وفى المقام الأول فإن مدى التجربة هو الذى يحدد عدد الانطباعات التى نعتمد عليها ، وكلما كان لدينا انطباعات أكثر كلما كانت الفرص فى الاختيار أكبر .

وثانيًا : ليست كل الانطباعات عميقة ، ولكن كلما تعمق المرء أكثر كلما كانت النتائج أعمق عند استدعائها ، وهناك توجد كل أشكال النغم والرنين التى لايجدها المرء فى مقابلة سطحية . وفيما بعد فى الجزء الخاص بالعرض ، لدينا الكثير مما نقوله فى هذا الصدد عندما نناقش العروض العبقرية والملهمة .

ثالثًا : السرعة التى نسجل بها الخبرة . وقد كان موزارت يتمتع بمقدرة فائقة على التعلم بسرعة . وقد يضطر معظمنا لشق طريقه بصعوبة ولكن علينا أن نتشجع ،

وحتى لو استغرق الأمر منا وقتًا أطول في التعلم فما زال بإمكاننا التعلم ومما يدعو للسخرية أن بطيء التعلم والذى عنده عزيمة يستطيع أحيانًا أن يترك خلفه من هو أفضل منه . وقد أشار إديسون إلى عبقريته بقوله "العشر إلهام وتسعة أعشار كد وتعب" .

رابعًا : القدرة على ربط الأفكار ربطًا متسلسلاً أى خفة حركة العقل وبدون هذه الملكة لايبدو الخيال أكثر من نوعًا الانغماس في الذات . إن المصابين بالشيزوفرانيا عادة ما تنقصهم هذه المقدرة ولكنهم يتمتعون بقدرة خيالية كبيرة ولكن تنقصهم القدرة على ربط الأشياء بعضها ببعض .

هل هناك طريقة ما لتنقية هذه الملكات ؟ بالفعل نعم ! وسوف تجد أن كل مشكلة وأسلوب فى هذا الكتاب تتطلب تطبيق العقل والخيال . هيا استخدمهم بإتقان . ولكن احترس من المطارق . إننا نذكر تكراراً بأن الممثل الجيد هو ممثل مفكر وعلى الأفضل يتمتع بسرعة البديهة . إن هذا الإبداع والإلهام هما أرضية كتاب المسرح والمؤلفين الموسيقيين والمخرجين والمصممين وحتى مندوبى الدعاية والإعلان . ومن المتوقع أن يكون الممثلون ذو فكر وبارعين فى مهنتهم ولكنهم ليسوا مبدعين . وقد أخبرنى أحد المخرجين بأنه ينظر للممثلين كأطفال فى سن الثالثة ، وقد رفع هيتشكوك السن إلى ثمانى سنوات .

ولكننا نختلف ! فإن الممثلين لابد دائمًا وأن يلجأوا إلى خيالهم ، وإلهامهم

وإبداعهم ليحاولوا أن يعطوا معنا بعض متطلبات المؤلف أو المخرج أو كلاهما ، ومزج تلك المتطلبات الاعتباطية فى الشخصيات والعلاقات بطريقة تجعل خطوط اليد الثقيلة للمؤلف أو المخرج تختفى فى جمال العرض .

وماذا يمكننا فعله أكثر بجانب ممارسة كل أسلوب فى الفصل ؟ يمكننا عن عمد أن نتحرك لرؤية ما هو أكثر . ومع كل ملاحظة نلتفت إلى أكبر قدر من التفاصيل كلما كان ذلك ممكنًا . وهكذا فإننا نحمل خلايا المخ الكثيرة فى المرة الواحدة . جرب أكثر ، اقرأ أكثر ، ادرس الموسيقى ، اذهب إلى معارض الفن ، والمتاحف وكون هوايات . بمعنى آخر عن حياتك بعمق واستغل كل لحظة . ولاسترجاع هذه الانطباعات العب لعبة التمثيلية التحزيرية . العب لعبة الصور الذهنية ومارس التفكير الجانبى . اخلق القصص وأحكى النكات . قم بالرسم . اخترع . ادرس الرياضيات والفيزياء . العب لعبة الارتجال .

ثلاثة من هذه لابد من وصفها . أولا ، لعبة الصور الذهنية ، ارسل شخصًا خارج الحجرة ، وعندما يصبح فى الخارج فكر فى اسم شخصية ما معروفة حقيقية أو خيالية كنابليون مثلا ثم نادى على الشخص وما يكشف فقط هو الجنس - ذكرًا . والأسئلة التى قد سألها الشخص للمجموعة واحداً واحداً ، لابد أن تنحصر فى "لو كان - ما نوع - يكون؟" على سبيل المثال "لو كان مهنة ، ما نوع المهنة التى يتخذها ؟" والإجابة يجب ألا تحدد مهنته الفعلية مثلا "كجندى" أو "إمبراطور" . وقد يجيب عضو

المجموعة بأى تشبيه خيالى قد يختاره مثل "قاس" أو "يعمل لذاته" وقد يسأل الشخص التالى "لو كان شجرة فما نوعها ؟" شجرة ضارة ربما أو شجرة بلوط" وهكذا . ويمكن استكشاف أى نوع من الصور الذهنية . الروائح والتذوق والفاكهة والطقس والملبس . ويستمر السائل حتى يعتقد أنه يعرف الإجابة . ويسمح له بثلاثة تخمينات . ومما يجدر ملاحظته كم بشكل غير نظامى يحتاج السائل إلى أكثر من محاولتين .

التفكير الجانبى : تدريب للممثل وقد استخدم لعدة قرون قبل أن يأخذ شرعية بعدما وصفه أدوار دو بونو . حل المشاكل بالوصول إلى حل غير مألوف . كيف يستطيع مبرد الأظافر أن يعبر شلالا سريعًا ؟ كيف يمكن استخدام كيس النقود لوقف فيضان حمام السباحة ؟

لقد انغمس الممثلون فى لعبات تفكيرية جانبية مثل تبرير الدعامات الاعتباطية . مثلا مجموعة من ثلاثة تتحد ويعطوا دعامات مفككة وغريبة مثل مرآة ، علبة كبريت وتذكرة قطار . وفى خلال دقيقتين أو نحو ذلك يجب أن يعدوا مشهداً يجعل كل من هذه الدعامات شيء أساسي فى الحل وما هو أكثر أنه يجب على كل واحد من الممثلين أن يبرهن على أنه مهم . وإذا امكن تأدية المشهد بشكل جيد بدون دعامة أو شخص ما فإن النتيجة تكون منخفضة .

وبالطبع فليس هناك حدوداً لأنواع الارتجالات التى يمكن أن يشترك فيها المرء . كلمة قاسية ، تلقائية أو ما شابه ذلك من مواقف ومشاكل أو بدلة تمثيل – والقائمة لا

تنتهى وكإمداد للخيال ، فإن هذا التطبيق يجب ألا يتداخل مع الارتجال كأسلوب حافز. وهنا فإن أى تدريب خيالى سوف يفيد وهناك فإن الارتجال يكون أكثر تهذيبًا وعلى قدر احتياجات الإنتاج أو مسألة التمثيل .

إن تدريبات الخيال يحد منها فقط خيالنا .

الفصل الحادى عشر

تسهيل الكذب

هل ترى تلك البنت الجالسة هناك ؟ إن الملاحظة الدقيقة سوف توضح لنا أنها ممرضة. كيف يمكننا أن نعرف ذلك ؟ حسنًا إن وظائف معينة تحمل معها دلالات معينة، فعلى سبيل المثال لا تتوقع من عازف الفرقة الموسيقية أن يكون له أظافر طويلة . والآن هذه الممرضة . ما الذى نلاحظه فيها . شعرها نظيف وينسدل إلى الخلف وترتدى بلوزة بيضاء نظيفة مفتوحة من العنق وذات أكمام طويلة بها أزرار عند الأكمام ، وترتدى أيضًا بنطلونًا أحمر اللون وبدون جورب وحذاء مستو من المطاط وساعة معصم رجالى مع قليل من الماكياج وتحمل حقيبة يد كبيرة قليلة .

ومن الواضح أن الشعر المنسدل للخلف هى عادة مغروسة عند الممرضات لأن الشعر حامل للجراثيم ، والحذاء المريح المستو ضرورى لساعات العمل الطويلة والممرضة واقفة على قدميها ، والبلوزة المفتوحة عند العنق والبنطلون الأحمر قد يكونا رد فعل عندنا للزى البسيط البعيد عن التجارة ، أما ساعة اليد الرجالى فهى مناسبة جداً لعد نبض المريض من أى ساعة نسائية صغيرة .

الأمر بسيط ؟ ما عدا أنها ليست ممرضة ، فهي عاهرة ، فذلك الحذاء المستوي يسهل لها المشى فى الشارع ، والبلوزة المفتوحة عند العنق مغرية ، أما الأكمام الطويلة فهى تخفى علامة وخز الحقنة عند المدمن ، والبنطلون الأحمر لجذب الاهتمام ، والشعر

المربوط المنسدل إلى الخلف يمكن بسهولة أن يترك على حريته من أجل ترتيب حسى أكثر أما الساعة الرجالى فقد حلت محل الدفع نقداً .

ولذا فإنه يمكننا "إثبات" أن تلك البنت بالضبط يحتمل أن تكون : معلمة ، عازفة فى فرقة موسيقية ، فلاحة فى جولة داخل المدينة ، باحثة اجتماعية ، محامية ، جاسوسة أو أى شيء آخر .

لاحظ ما فعلناه فقد بدأنا بملاحظات فعلية ثم فتتنا الصورة الكلية (بنت جالسة هناك) إلى جزئيات ، وبعد ذلك حركنا مغزى كل جزء حركة دائرية ، ثم بقدر معين من الإيمان الذى لايقاوم **آمنا** .

وأخيراً فالأمر يقوم على هذه التفاصيل الأخيرة ، لابد أن تؤمن ولا يهم إذا ما كان المفهوم خياليًا أو منطقيًا فهو فقط يهاجمنا إذا كان القبول بالصدق المستسلم الأخير يجدى معنا . والباقى هو التعقل - اختراع عقيم أو خيال خام وفقط عندما يعمل الخيال وهو منظم بطريقة متكاملة عندئذ يصبح إبداعًا .

وفى حالة التمثيل فإن عنصر الإيمان يحول الفكرة المبدعة إلى عمل مبدع ، بمعنى قبل أن يتوقع منا الاستجابة إلى مثير خيالى فإن ذلك المثير لابد أن يوجد ، وبعد ذلك عندما تؤمن به فهو يؤثر فينا كما لو كان شيئًا حقيقيًا .

وبعضنا يرى تلك الفتاة الجالسة هناك ، وعند إخباره أنها ممرضة ، يقبل الأمر تمامًا. فلماذا التعب والحاجة إلى برهان عندما يكون الشخص الذى أخبرك معروفًا عنه

الصدق". فقد نقبل الكثير عند الإيمان ، وعند قبولنا نتصرف بشكل نسبي . وآخرين منا لا يحتاجون أن يخبروا ، فقد نختبر أنفسنا ونصدق أنفسنا ونستجيب بنفس الشكل. وعندما نصدق افتراضات كاملة (أنها ممرضة ، وذلك الرجل تمساح نهرى ، وذلك الولد متخلف) يصبح التمثيل سهلا . وهكذا يكون كثير من الممثلين رفيعى المستوى أما بالطبيعة أو التهذيب أنهم سذج ، ويميلون إلى تصديق أى شيء .

ولكن هناك هؤلاء الذين ربما قد يحبون تصديق أى شيء ولكن عاجزون عن فعل أى شيء وهناك أوقات يستطيع فيها حتى الساذج أن يضع حداً فاصلا ، وبعد ذلك يصبح التمثيل صعبًا .

وها هما ملاحظتان لمساعدتنا خلال مأزق الشك :

١- خصص . فتت "أى شيء" موضوع السؤال إلى مكونات صغيرة . فقد يكون أسهل فى الهضم وهو بمقادير صغيرة ، ولا تبحث عن تفاصيل تكون ضد حوارك . وإذا كان هناك شيء مقوض ولا يمكن تجنبه ، اعمل بجد أكثر فى لوى مغزاه لتدعيم جانبك، وبمرور الوقت فإن وزن عدد الجزئيات سوف يميل نحو تأرجح اقتناعك .

٢- لو السحرية عند ستانيسلافيسكى . فى الفكر الحديث يمكن تطبيق هذا كالآتى:- إننى اعرف أنها ليست ممرضة ولكن لو كانت فإن هذا ليس ما كانت ترتديه وتحمله وتزين نفسها به والهدف من وجودها هنا كان من الممكن استنتاجه . إن "لو" هي

فتاحة علب جميلة ، خطوة أولى لها نتائج خطيرة ، قاطعة للشك الذى قد يقع فريسه له أى منا إذا توافرت الظروف المناسبة .

وهناك أساليب أخرى سوف نستكشفها لاحقًا . وإذا كنت ستصبح ممثلا ، فمن الضرورى جداً أن تغرس في نفسك الصدق وتنقيه .

جرب كل التدريبات الآتية : رواية القصص ، الارتجال ، الألعاب حيث نبيع أشياء لا نحبها أو أفكار لا نستحسنها . حاول تقديم أناس ذو تاريخ خيالى ، وقارنْ الفصول الداخلية بالمقدمات الطويلة وناقش فعلا قضية فى حوار متخذاً الجانب الذى لا تستحسنه . احك قصة فيها تتابع ، وكل شخص يتولى من الآخر مزينًا الرواية إلي أقصي حد .

دعنا نقبل بأن الممثل لابد وأن يصبح كذابًا كبيراً . إن أكثر الأكاذيب دقة ومعقولية هى تلك التى خدعت الكاذب أولا . اضحك على نفسك أولا يصبح الضحك على الآخرين مثل قطعة كيك .

ياله من سلاح خطير يمتلكه المحترفون والمخادعون منا . أليس ذلك هو السبب فى استئجارنا لعمل الإعلانات؟ ولا عجب فى أنه من وقت لآخر يتم اختيارنا لأهداف خاصة مثل الدعاية أو تجرى المحاولات لتحجيم سلوكنا . وليس هناك شك فى أن المدير الماهر لهذه المهارات لابد وأن يبقى على مسئولية أخلاقية صارمة نحو المجتمع وإلا يعد نفسه لقبول العواقب . إن الأسلحة النووية تعتبر لا شيئًا بالمقارنة بأكذوبة معقولة ومرتبة جيداً .

الفصل الثانى عشر

السلطة

عندما سألت ذات مرة عن تعريف مختصر لـ "براعة الفن" ، أجابت الممثلة المسرحية الرائعة كاثرين دونهام "السلطة" . ولقد تناقشنا فى ذلك ، ولكن فى السنوات التى طرأت افترضت تلك الصفة أكثر وأكثر - مستوى من الأهمية فى تقديرى والذى تقريبًا يجعلنى أريد الاستسلام . ليس تمامًا ، ولكن تقريبًا .

إن العظيمة كاثرين لو كانت تصف براعة الفنان عندها ، كان بإمكانها وضع مهاراتها حيث تكون سلطتها . وعندما كانت تصعد إلى خشبة المسرح فى جو من "وهو كذلك أيها الناس بإمكانكم الاسترخاء الآن . أنتم فى أيد أمينة " نادراً ما كانت تخلف وعدها وحتى لو كانت هناك هفوة مؤقتة فلم يوجد أبداً نقصان فى قوتها .

ولقد سمعنا عازفو البيانو الدراسين يعزفون مع كل نوتة وعبارة فى مكانها ، ولقد سمعنا أيضًا أرثر روبنشتين يعزف ربما مع مجموعة نوتات خاطئة . والطريقة التى تعامل بها مع النوتات هذه بدت وكأنها تؤكد على قوة وانسانية الإنسان . ولم تقلل أبداً من عزمه . من تفضل أن تسمعه ، الدارس أم روبنشتين ؟

ما هى السلطة / ببساطة إنها موقف يقول أنه لديك ألفة بالمهمة التى فى يدك . وهى بالضرورة لاتعد بحل ناجح وعادة لاتجذب اهتمامًا واضحًا نحو ذات الشخص .

فهى تركز على العمل الذى يجرى وتبدو وكأنها تقترح إن ما يمكن عمله سيتم بخبرة .

كيف ننجز السلطة ؟ هناك على الأقل ثلاث طرق مختلفة . واحدة من خلال إنجاز العمل بشكل متكرر يجعل المعرفة تكشف عن نفسها بشكل أوتوماتيكى .

وطريقة أخرى تتمثل فى فهم واستيعاب الأدوات المستخدمة فى حل المشكلة لدرجة أنه ، بالرغم من استحداث المشكلة ، يتم التأكيد على الاقتراب منها . والطريقة الأخيرة هى تضخيم ذات الممارس إلى الدرجة التى معها يخدع نفسه بنجاح فى التطابق مع الطريقتين الأوليتين . وقد لايكون لديه أى خبرة عمل بتلك المشكلات أو حتى الأدوات ولكنه يشعر بالثقة لدرجة أن تلك الإغفالات تبدو وكأنها لا تقلقه . وهذا هو الحال مع كثير جداً من "الفنانين" .

وقد يكون من الأفضل لو أن هناك القليل من إشارة الإبهام إلى الصدر والكثير من السلطة المتصلة بالمهارة . إننى أفضل معرفة أن الجراح الذى يجرى لى العملية هو استاذ فى استخدام المشرط مهما تكن أخلاقياته بجانب السرير، أو المدرسة التى درس فيها ، أو البلد الذى نشأ فيه . وهنا يوجد تناقض . فكلما يعمل الفرد بموضوعية أكثر، كلما قد يجذب هتافًا أكبر وهذا بدوره يمكن أن يميل نحو جعل الممثل مهنئًا لذاته أكثر . وبعد ذلك لو يقوده ذلك نحو مشاهدة نفسه بغير ضرورة ، فأما يتدهور أدائه أو يجد أساليب أكثر مكراً لكسب استحسان الجمهور . وإذا نجح هذا حينئذ ربما يوظف مهمة تعزيز الذات تحت تنكر معقول بالالتزام بالمسرحية وذلك أيضًا قد ينجز بسهولة

مع السلطة ولكن العامل فى لفت أنظار الكل يظهر بشكل متكرر أكثر من اللازم ولكن ماذا عن الممثل الذى يسيطر على أدواته ومازالت تعوزه السلطة ؟ من المحتمل أن انشغاله الكثير جداً بتناقضات ظروف عمله يقلل من شأنه ، ويجب ترك هذا الشك الذاتى جانبًا ، ربما يحذف أو يغمر مع الدليل الإيجابى للمهارة أو تتفوق عليه أساليب دافعة مختارة تحوله بعيداً عن القلق بخصوصها : الرخصة ، الممارسة ، التأثير الموحد وربما دستة أو نحو ذلك من الأشياء الأخرى . وكممثل ينبغى أن تستحوذ على السلطة التى تأتى من الشعور بالتأكد من نفسك كعامل .

ويثور السؤال ، كيف يصور المرء شخصية ليست متأكدة من نفسها ، ومازالت تحتفظ بالسلطة ؟ هناك فرق واضح بين الممثل غير المتأكد والشخصية غير المتأكدة. والممثل غير المتأكد يشك فى كيفية ذهابه لمواجهة الجمهور . أما الشخصية غير المتأكدة فهى تشك فى كيفية الذهاب لمواجهة البنت فى المسرحية . ويحاول أحدهما إخفاء خجله عن الجمهور والآخر عن البنت ، وهما يكشفان ردود فعل مشكالية مختلفة. فيما بعد مرة أخرى من فضلك .

والطريقة الأكيدة لتزود نفسك بالسلطة النهائية هى أن تتعلم كيف - المعرفة النهائية ، كلاهما فى الممارسة الصحيحة والنظرية الصحيحة . وهذا يشمل كيفية - المعرفة فى اختيار أنسب الأساليب الدافعة التى تساعد علي الاسترخاء والاطمئنان عند الممارسين المهرة . والطريقة الأكيدة لا تولد من تركيبة فورية أو سحرية . والمخدرات والتنويم المغناطيسى هى أدوية مخادعة للشفاء من الأمراض . والسلطة النهائية تأتى

من معرفة كم وإلي أي مدي تعرف عملك جيداً . وبعد ذلك فإن أدائك المركب بعناية لن تدمره أحجار الطوب الطائرة والتى تستطيع تدمير براعة الفنان .

الفصل الثالث عشر

الأفعال والتكيفات

قال شابلن "القلب والعقل : يا له من لغز" . ولكن من الطريقة التى كان يعمل بها فربما يميل المرء أكثر نحو اقتراح "القلب والعقل : يا لها من شراكة" . فى هذا الجزء سوف نفحص "العقل" نصف هذه الشراكة ، وظائف التفكير عند يونج ، وفى الجزء التالى سوف نركز على "القلب" "وظائف الشعور". إن مشاعر الممثل هى دوافعه ، **لماذا يفعل ما يفعل** . إن ما يفعله بفكر سلوكياته المختارة بتعقل ووعى وعن قصد هى أفعاله . إن القلب والعقل الشعور والسلوك المتعمد يشكلون شراكة تعتمد على بعضها بشكل متبادل وذلك بالنسبة للممثل ، ولكن من أجل الوضوح سوف نبقيها منفصلة الآن .

إن بعض الأشياء التى يفعلها الممثل ليست مقصودة : أشياء مثل الشرب والبلع ، أو عملية المشى الفعلية ، فهذه الأنشطة تأتى تحت عنوان كيف تتكشف نياتنا ومشاعرنا بطريقة لا إرادية . ويمكننا أن نسمى هذه الأنشطة "تكيفات" أو ببساطة "شكل" وسوف نتعامل معها بعد لحظة .

إن الفعل ، كما نعرفه بالنسبة للممثل ، هو تعهد واعى ، مخطط ، يأتى عن إرادة - وليس أتوماتيكيًا أو معتاداً ولكن مختاراً من قبل الممثل . وبالطبع فإن مشاعرنا تدفعنا ، ولكن ما نفعله نحوها يتطلب قراراً عقليًا . دعنا نقول إن شخصًا ما قد

أهاننا ، وعندئذ قد تنتابنا عدة مشاعر : الشعور بالأذى والاستخفاف ، والاحتقار والغضب . وإذا غضبنا فعندئذ نواجه عدة خيارات : قد نقرر ألا نفعل شيئًا أو نرد الإهانة أو نقوم باعتداء جسدى أو نحول غضبنا نحو شخص ما (أو شيء ما) آخر أو نطلب اعتذاراً ، إلخ . وفى كل حالة فإن مشاعر الغضب لدينا هى التى دفعتنا ، وقد اخترنا عن قصد أن نفعل شيء ما بخصوص تلك المشاعر ، وسوف يكون الشعور بالتأكيد ما نفعله لدرجة أنه سواء ابتعدنا أو لكمنا أنف هذا الشخص ، فسوف نفعله "بغضب" . وفى حياتنا اليومية لدينا خيار بسيط فيما يتعلق بالشعور ولكن لدينا عدد هائل من الخيارات فيما يتعلق بفعله نحوه . إن التصرف هو فعل وليس كائنًا : نشاط وليس حالة . ويمكننا بطريقة مفيدة تسمية التصرفات بوضعها فى شكل مصدر للفعل النشيط : البصق فى عينه ، ركل كلى ، الاتصال تليفونيًا بمحامى . وحتى "عدم فعل أى شيء" هو نشاط مقصود ، مختلف بشكل كبير عن "كونك غاضبًا" . "كونك غاضبًا" هى حالة ، شعور وهكذا ليس تصرفًا ولكن دافع للتصرف : الممثل الواعى دائمًا فى تصرف ، حتى لو كان التصرف غير متطفل مثل "الاستمتاع" أو "الانتظار" .

حسنًا ، كيف يؤدى عملاً على خشبة المسرح ؟ إن العمل المركب بشكل ناجح له أربع مكونات أساسية :

(١) لابد أن يكون الشعور معبراً عنه فى حركة . سوف نناقش توليد المشاعر كما فى الجزء الذى يتعامل مع الدافع ، ولكن فى نفس الوقت يكفى تذكر أن التصرف لابد وأن يأتى من شعور وأنه استناداً إلي طبيعة وقوة ذلك الشعور يطلق ذلك التصرف .

(٢) لابد من تنظيم الفكرة . إن اتخاذ قرار واعى واستخلاص تفاصيل ما يجب عمله قد يستغرق جزءاً من الثانية أو خمس دقائق ولكن لابد أن يقع التصور ، وأن تضع خطة قبل أن يبدأ نشاط التصرف .

(٣) لابد وأن يرتطم التصرف بشىء مختار ، وقد يكون الشىء شخص آخر (البصق فى عينيه) أو جماد (غلق الباب بقوة) أو معنوى (العد إلى عشرة) أو ذاتى (عض شفتى) وقد يتطلب التصرف حركة أو صوت أو سكون أو ثبات مطلق .

(٤) لابد وأن يكون التصرف له هدف محدد بوضوح ، فالتصرف مصمم لإنجاز هدف : استشير محامى لكى يعطينى نصيحة بخصوص غرامة المرور التى وقعت علىّ - والنصيحة هى هدفى ، وعندما يتحقق الهدف يكتمل التصرف ويحين الوقت للتوقف والانتقال إلى تصرف آخر . والأداء الناجح ، مهما قد يتطلبه ، بالتأكيد يحتاج إلى تتابع مستمر من التصرفات المحددة بوضوح سعيًا وراء أهداف محددة واضحة ، وأحيانًا فى صراع التصرفات مع شخص آخر يصبح من الواضح أنه قد فاز (اكمل تصرفه بنجاح وانجز هدفه) : وعندئذ أيضًا عندما يصبح من الواضح أنه ليس لديك أملاً فى الفوز بعد بذل قصارى جهدك ، وهذا هو الوقت للتوقف وتوفير جهدك لأشياء أخرى . ولكن مجرد الحقيقة بأنك قد حصرت نفسك فى هذا التصرف فقط يعطيك رصيداً تامًا للقيام بذلك التصرف .

دعنا نفحص تكوين وإكمال تصرف ما بتفاصيل أكثر : تأمل المثال المذكور أعلاه والذى فيه استشرت محامى . والذى حدث هو أني قد أوقفت سيارتى لمدة ١٥ دقيقة فى منطقة يسمح فيها بوقوف السيارات لمدة ساعتين ، ولكن عندما عدت وجدت هناك تذكرة بمخالفة الوقوف بعد الوقت المحدد : وذلك هو الدافع ، فغضبت : وهذا هو الشعور المتحرك . ففكرت "لقد قرأت اليافطة بدقة ، وساعتى مضبوطة وليس هناك مراقب للمرور ، فهل هذه وسيلة لجلب عائد للشرطة ؟ وهل يعتقدون أننى سأتقبل هذا بهدوء ؟ هل أساير الأمور أم أتصدى لها ؟ ما غرض الإصلاح عندى ؟ من يمكننى اللجوء إليه ؟ نعم إنه هو المحامى البارع والذى من تخصصه أن يضع إساءة استخدام القانون فى مكانه" : لقد كان ذلك تخيلاً . التقط سماعة الهاتف واتصل به : هذا اعتداء عليه ، الغرض من تصرفى ، ليس استدعاء الشرطة ، المحقق فى الشكاوى ، أو أخي الضخم ليعطى مراقب المرور علقة . ويخبرنى المحامى بأن أرسل إليه وصفًا مكتوبًا للحدث ، يتضمن المكان ، والوقت ، رقم تسجيل السيارة ، إلخ : وتلك النصيحة هي الهدف الذى بحثت عنه من وراء تصرفى .

حاول هذا . أمام العامة ، أو أى مكان تستطيع ملاحظة الناس وهم يفعلون الأشياء، وبسرعة ضع فعلا لما يفعلونه ، وتحاشى استخدام فعل "الكينونة". ذلك السكير خارج الخمارة يثير مشاجرة ، نعم فهو بذىء ، ولكنك مهتم بما يفعله وليس بكونه وبعد ذلك راجع الأربع نقاط فى القائمة ، كيف يبدو شعوره ؟ ماذا يبدو ويدور فى عقله ، هل يمكن أن يكون "هذا الرجل قد أذلنى هناك" أو "أننى اكره ذوات البشرة

الداكنة أو شاهدته يبتسم لصديقتى . وبعد ذلك فهو يبدو ضعيفًا لدرجة تجعلنى أقبل التحدى و"لماذا ليس هناك حيث يستطيع كل واحد أن يرى كم أنا شجاع . ما طريقة الاعتداء على ضحيته المختارة : الكلمات ؟ الدفع ؟ وما هو هدفه : وهل ينجزه؟ هل يحاول أن يخيف ضحيته ، ليرعبه ، ليضربه ، ليجعله يزحف ؟ إن كل واحد حيًا ومتيقظًا فى كل الأوقات يؤدى تصرف ما ومع التدريب يمكنك تعلم التعرف على تلك التصرفات بدقة أكثر وأكثر .

وفى حياتنا اليومية فإن تتابع الأحداث عادة ما يسير علي هذا النحو : (١) الدافع .(٢) التصرف . (٣) الشكل . وفى المسرح فإن العملية عادة ما تعكس :

(١) الشكل كما فى النص : نتوقع النطق بالكلمات والقيام بالحركات .

(٢) التصرف والذى لابد أن يستنتج من الكلمات والحركات .

(٣) الدافع أو ما جعل الشخصية تقرر أن تؤدى ذلك التصرف المعين .

ولنأخذ النص حيث تذهب الشخصية إلى الباب وتفتحه ، وتقول لأخرى "اخرج" ، وهذه العملية المستنتجة قد تكون بسيطة تمامًا . ولكن عندما يقول رجل لشخص غريب والتى هى بنت جميلة" معك كبريت ؟" فهل يمكننا التأكد بأن تصرفه كان من أجل تسهيل تدخين سيجارة ؟ ألا قد يكون بناء تعارف ؟ أو فى رواية جاسوسية تقديم كلمة السر ؟ أو ماذا ؟

وهنا تدريب آخر فى التعرف على التصرفات . انظر إلى نص أى مسرحية ، واختار سطر واحد يحتوى على جملة واحدة ، وحاول أن تنستنبط ما هو التصرف . انظر إلى ما حدث من قبل وما يأتى بعد السطر من أجل إشارات. ومن المحتمل أن تأتى باختيار واسع من التصرفات الممكنة ، ولايهم الآن . خذ أحد التصرفات الممكنة واعمل من خلال تلك الخطوات الأربع . سهل ؟ لاتندهش إذا لم يكن الأمر كذلك . فهو يستغرق من معظم الممثلين سنوات من التدريب قبل أن يصبح التعرف على وتنفيذ للتصرفات أمراً ثانويًا .

وإحدى المصاعب التي سوف تكتشفها هى كيفية تداخل التصرفات مع بعضها البعض . وصعوبة أخرى وهى كم من السهل أن نشتت بعيداً عن العمل ونجد أنفسنا نؤدى تصرفات عشوائية . إن القدرة على عزل جزء واحد من السلوك الإرادى هى مهارة مكتسبة . كن صبوراً ، سوف يأتى النجاح .

وهنا تدريب آخر فى ملاحظة النفس . ففى أى لحظة من اليوم عندما يكون الوقت مأمونًا لفعل هذا ، اوقف كل شيء واسأل "ماذا أفعل؟" اعطيه اسم تصرف . و"ماذا مازلت أفعله؟" وهنا فأنت لست فقط تسمى تصرفًا ولكن يمكنك أيضًا محاولة تحليل العملية كلها المكونة من أربع خطوات .

اعمل لأن تصبح مدركًا للسلوك كأعمال . إن جزءاً من الإثراء فى مسرحيات شكسبير أنه جعل الأشياء الجامدة **تفعل** أشياء . القمر لم يكن ببساطة فى السماء فهو

كبر وشحب و"تباطأت رغباتي مثل السيدة الكهلة أو الرجل العجوز" ونادراً ما كان يستخدم أي شكل من الفعل "الكينونة" عندما يكون من الممكن استخدام فعل حركة .

والآن فيما يتعلق بالتكيفات ، فهي جميعها تتداخل مع التصرفات بشكل متكرر. وأحد الأسباب الأولية أنها لا تتكون من الخطوات الأربع التي نجدها في التصرفات ، كما أن خطوة الخيال الواعي مفقودة وربما تسعى وراء هدف محدد أو لا . وبعيداً عن تعريف معلمي فإن التكيفات هي أي شيء نفعله أتوماتيكيًا . ويمكن تقسيمها إلى أربع أنواع :-

(١) **طريقة الكلام والسلوك :** وهذه تشمل الطريقة التي تتحدث بها وتمشي بها واللهجات ، والترنح ، والسرعة ، وصفات العمر ، والجنسية ، والعمل ، والانعكاسات المشروطة والأولية وحتى السعال والتجشو . وغالبًا ما تكون هذه الظواهر جسدية ولكن أحيانًا نرى نماذج من التكيفات العقلية في الأشخاص المصابين بالوساوس والذين تسيطر عليهم أفكار معينة . والميل التلقائي للصلاة عندما يكون المرء تحت ضغوط أو دفع ثمن إكسسوارات قد اشتراها صديق : وهذه أيضًا يمكن النظر إليها كسلوك غير مشجع .

(٢) **تكيفات التصرف :** وهذه عادة جسدية أيضًا ، صياغة التعهدات المتعمدة . فالتصرف "فتح الباب" يتضمن السيقان للمشي واليدين للامتداد ، الاستيعاب ، والحركة الدائرية والجذب . غير أنه ليست هناك حاجة لإخبار الأطراف "تحركوا بالقدم

اليمنى ، احفظوا توازنكم والآن .... الأيسر" فهو تصرف بشكل تلقائى فى خدمة العمل المقصود . إنها الوسائل التى بها يتم تنفيذ الأعمال وأيضًا الوسائل التى بها يستطيع المراقب أن يتعرف على ماهية العمل الذى من المحتمل أن يكون .

(٣) **تكيفات الشعور** : بالمثل فإن تجسيد الشعور هو استجابة جسدية . ومرة أخرى فقد تكون أحيانًا غير مرئية ، فالتكشيرة والابتسامة ولغة الجسد عند الغيرة والشر والحزن - تقريبًا كل شعور مرئى يمكن لمسه إذا استطاع المرء قراءة التكيفات التى تخبر بهذا . وحتى عندما تكون التكيفات رنينًا تلقائيًا مثل الاستجابة إلى الغيرة بإظهار شعور من المرح تلقائيًا وبالطبع فإن المرح يمكن قراءته على وجه الفرد ، وإذا نظر المرء عن قرب فربما يكتشف لمسة من الكشر خلف الابتسامة .

وحيث إن تصميم وتركيب كل هذه الأشياء تسهم بدرجة كبيرة فيما يجعل كل منا فريداً . انظر إلى المشاكل التى تجعل كل إنسان معين منا له سمات تميزه تمييزاً كاملا. ومن الناحية المثالية فإننا لابد أن نضطر إلى تكرار كل ألم أو ضيق. والممثل النادر جداً هو الذى يستطيع فقط هذا ، ولحسن الحظ فإن الجمهور مستعد لتقبل صفات كافية لاعطاء الممثل الاستفادة من الشك ، طالما أنه ليست هناك صفات خارجية لتقلل من اعتقادهم . ولذا فإن الممثل ينبغى على الأقل أن يعطى علامة كبيرة عن صفات الشخصية ويكون متأكداً من تنقية الأنواع الأخرى . فكيف يمكننا ذلك ؟

أولا لابد أن نقرر ما هى التكيفات لتلك الشخصية وأى منها سوف نهتم بها .

وهذا يمكن أن يكون من الملاحظة والتخيل أو التدريس وبعد ذلك نستمر عن عمد ونحاول إبراز هذه : الترنح ، اللهجة وهكذا . وهذا قد يتطلب التدريب وكثير من المحاولة والخطأ . وأخيراً نكررها إلى النقطة التى تصبح معها أمراً ثانويًا كما نفعل مع النص . وعملية التعود هذه قد دفعت كثيراً من العائلات إلى الحافة بينما يؤدى الممثل المقيم إشاراته ولهجته والواجبات الأخرى على أصدقائه المحبوبين العاجزين. إن التعود قد يحتاج كثيراً من الواجبات المنزلية .

وبعد ذلك عندما تصبح الأجزاء المتفرقة تلقائية بحق يستطيع الممثل حينئذ أن ينطلق ويركز على تصرفاته . والتكيفات بما فيها الحوار لابد أنه يقع بشكل طبيعى فى مكانها . ولو كان ذلك دائمًا هكذا ، فإن بعض الممثلين مازلوا يتذكرون كلمات بعد افتتاح العرض . ومن الناحية المثالية ففى أثناء الأداء لابد على الممثل ألا يشغل نفسه بالتكيفات إلا إذا حدث خطأ . وبعد ذلك يصبح تثبيت التكيف تصرفًا مؤقتًا . ويمكن رؤية أن أى انتباه نحو تنفيذ التكيفات لابد أن يجعله تصرفًا . وببساطة فإن كونك مدركًا بأن تكيفًا ما يحدث أو حدث ليس هو نفسه كجعله يحدث . وهكذا بينما تنتبه للعمل فى ذلك التكيف أثناء التكرار فإننا فى ذلك الوقت نؤدى تصرفات بالفعل . ولكن أثناء العرض ، فإن الإظهار المتعمد للتكيفات قد يرى كانغماس ذاتى وعلى أقصى تقدير تأدية لتكيف الفرد . ومثل الترنح المتعمد والطعن بالسكين وإخراج الصوت أو اتخاذ وضع . وهى تستطيع أن تجعل الأداء مظهريًا ، مبدعًا أو غير لبق مثل الممثل تحت التدريب وهو يقرأ سطوره .

إن التكيفات الحكيمة تعطى الشخصية أصالة ومعقولية وإثراءً وسمواً وأبعاداً ليست واضحة ، ويمكن أن تصمم كملاحظات مستمرة أو تعليقات مستنيرة مثل شد شخص من أذنه أثناء الرد على سؤال صعب . ويمكن أن توفر نصًا فرعيًا بإظهار المشاعر المختفية ، مثلما الحال عند القيام بعمل ما للاطمئنان ، فإن الشعور المكبوت قد يكون الغضب ، ولذا فإن الغضب يمكن إظهاره على الجسم بتقطيع الأوراق التى على المكتب (من منا قد انهمك فى نشاط عابث وهو على الهاتف؟) أو إظهار تصرف تكميلى مثل الإمساك بجريدة نحو الوجه لتنفيذ ذلك التصرف "لتجنب المكاشفة" بينما التصرف الرئيسى يمكن أن يكون "التعاطف" مع زوجته عندما فاتها أوكازيون الأحذية. (المكملات والأساسيات تكشف عن نفسها فى الفصل ١٦) .

وبدون الرغبة فى التنبؤ بالفصل الخاص بالتشكيل ، فهناك كلمة لابد أن تقال فيما يتعلق بالمكياج وملابس التمثيل . وبينما تساعد هذه العناصر فى كشف الشخصية جسمانيًا ، فإن الممثل عليه ألا يضطر إلى التدريب عليها . وربما قد يكون واعيًا بتصميمها ولكن لايتوقع منه أن يقوم "بأداء دور" مكياجه أو بدلة تمثيله ، ومع ذلك فعليه أن يتعود على السلوك الذى يتماشى معها ، والمشى مثل راقص الباليه العظيم بينما هو يرتدى زيًا يشبه ذلك الذى يرتديه الجندى المغامر أو اظهار سلوك من يتفاخر بقوته الجسمانية وهو يرتدى ملابس ربة المنزل ، كل هذا يمكن أن يكون مادة تأخذ منها الكوميديا .

ويجب أن يكون واضحًا أنه من أجل تحقيق البراعة الفنية الفائقة للممثل متعدد الوجوه فإن الأمر يتطلب موهبة كبيرة أو تدريبًا أو كلاهما معًا . ولحسن الحظ فهناك ممثلين يستطيعون إظهار مهارة تتطلب كل ذلك . وكل هذا يتطلب درجة عالية من السيطرة على كل ملكات الفرد ، الجسد ، الصوت ، العقل ، الخيال ، المشاعر ، الإحساسات ، .... الأعمال . وليس من علامات البراعة الفنية الفائقة عندما يبدأ الممثل مشهداً وهو يترنح على قدمه اليمنى وبعد دقائق قليلة يعرج على القدم اليسرى.

تدريبات ؟ إن دراستك الجاده عن الكلام ، الحركة ، التقليد ، الاكروبات ، اللهجات ، الغناء وحتى الكراتيه بالإضافة إلى كل التدريبات المقترحة فى هذا الكتاب، فإن التدريب الواعى لابد وأن يعطى أرضًا صلبة من أجل إنجاز تكيفات جيدة، وهناك الكثير من هذا عندما نتكلم عن وصف الشخصية .

الفصل الرابع عشر

التصرفات فى المعركة

لقد تكلمنا سابقًا عن صراع التصرفات ، ،ودعنا نفكر فى ذلك الصراع أكثر قليلا. والصراع شيء أساسى فى الدراما فليس هناك دراما بدون صراع ، وإحدى التعريفات المفيدة جداً للمسرحية هى : تتابع على خشبة المسرح للأحداث التى تسبب أو تحل صراعًا . (وإذا أسقطنا كلمة "خشبة المسرح" فهو أيضًا تعريف جيد لمعظم الأحداث فى حياتنا) . إن معظم التأثير المسرحى يعتمد على الصراع .

وليس كل الصراع فى داخل أو خارج المسرح ، هو صراع لتصرف شخص مع آخر . وقد تكون هناك صراعات فى الشكل وفى المشاعر وأيضًا فى التصرفات وقد تكون هناك تركيبات مختلفة لهذه الصراعات ، فعلى سبيل المثال لو تأملت شخصين وهم يسرعان إلى السينما ، أحدهما طويلا وذو ساقين طويلتين ، والآخري قصيرة وذو ساقين قصيرتين ومكتنزتين وبالرغم من أن مشاعرهما وتصرفاتهما قد تكون متطابقة فإن ركضهما سوف يكون مشحونًا بالصراع بسبب الاختلاف فى أطوال سيقانهما . وهنا يكون الصراع رسميًا . أو تأمل موقف يرغب فيه شخص ما أن يذهب إلى حفلة قد تزيد من فرص تقدمه فى عمله (مشاعر طموح) ولكنه مضطر إلى التفكير فى كون المضيف خنزيراً (مشاعر اشمئزاز) . وهنا يكون الصراع بين مشاعر .

ولكن معظم الصراع يقوم على النيات وعلى التصرفات . فأنا أتهم وأنت تدافع ، وأنا أمدح وأنت تقلل ، وأنا أخطط وأنت تخرب . وقد تتأكد التصرفات المتصارعة من خلال صراعات الشكل (الرجل الضخم مقارنة بالمرأة الرشيقة) أو صراعات المشاعر (فهو أعمى عند الغضب وهي باردة عند الاحتقار) ولكن أكبر تأثير مسرحي يأتى من تصارع أغراضهم كما يعبر عنه فى تصرفاتهم : فهو يطعنها فى محاولة منه لكى يسحق وجهها ، وهى تبدى رد فعل عنيف بمناورة سريعة فى الجودو حتى تتخلص منه . إذن فكل منهما قد قام بتصرف كامل وواضح نحو الأخر ، والصراع قد تم وانتهي على الأقل مؤقتًا .

دعنا نجرب تدريبًا فى تصارع الأغراض : البيع والرفض ، أحد الممثلين يقوم بتصرف وآخر يقوم بالتصرف الآخر ، والقواعد هى :

(١) جهز الظروف المعطاة . اجتمعوا مع بعض وناقشوا كل المعلومات الضرورية المتصلة بالارتجال . ما هو المعروض للبيع ؟ (دعنا نقول أنه كرسى) هل نحن هنا أو فى مكان آخر ؟ هل نحن نعمل فى وظيفتنا أو فى وظيفة أخرى ؟ هل حان الوقت الآن أو متى ؟ هل هذا الكرسى كما ينبغى أن يكون أم هو تحفة أم اختراع اسطورى من الفضاء الخارجى ؟ لماذا البيع ؟ حدد كل تفاصيل الظروف ، ولكن ليس أنا سأقول هذا وأنت تقول ذلك ، وبعد ذلك أنا سأقول ... دع الكلمات والإشارات تحدث كما يمليها البيع والرفض .

(٢) استخدم فقط تلك الأفعال . لا مقدمات ولا تبريرات أو انحرافات . واحد يبيع والاخر يرفض . ليس هناك رحمة : كل يسعى وراء هدف محدد مسبقًا .

(٣) اضفِ خاصية على الأهداف . وإذا كان البائع سوف يبيع ذلك الكرسى فلابد أن يضع لنفسه مسبقًا تلك الكلمات أو الأفعال التى سوف تحسم أمر المعاملة . حاول أن تجعل الضحية يقول شيئًا محدداً مثل "وهو كذلك سوف اشترى" أو "نعم سوف آخذه" . ولابد أن يكون عند العميل القادم هدفًا خاصًا يحدد متى فاز بالمسابقة. مثل دفع البائع إلى النقطة التى يقول فيها "استسلم" أو يصمت ربما لمدة ١٥ ثانية . وفى اللحظة التى يتحقق فيها أحد هذه الأهداف يتوقف الارتجال .

(٤) استخدم أكبر قدر ممكن من مناقشات الشخص الآخر كحجة عليه ، بمعنى آخر استمع واجعله يعمل لصالحك . ولا تنقطع .

(٥) عدم المشى من خلال الترابيزات . فإذا كنت مضطراً لفتح باب فى الناحية الأخرى من الحجرة ، فالأفضل أن تمشى إليه فى خط مستقيم ، ولكن إذا كانت هناك منضدة في طريقك فلا يمكنك تجاهلها وستضطر أن تمشى حولها . وعندما تكون قد مررت بالمنضدة فسوف تستأنف رحلتك إلى الباب . وبالضبط كذلك فى سعيك المستمر لتصرفاتك من أجل البيع والرفض ، سوف تحتاج لأن تكون مدركًا للعقبات ، وأن تتعامل معها بكفاءة بقدر ما يمكن ، ولكن لا تتجاهلها . وبعد ذلك العودة بأسرع ما يمكن إلى السعى وراء هدفك .

(٦) لا تقلق بخصوص التكيفات . إن السعى وراء تصرف ما (سلوك متعمد) يحتاج كثيراً من التكيف (سلوك تلقائى) . وتذكر إن تصرفًا مثل غلق الباب يتضمن المشى نحوه . والمشى فى هذا المثال ليس تصرفًا : إنه جزء من العملية التلقائية للوصول إلى الباب . ورفع يدك إلى مقبض الباب ليس تصرفًا أيضًا : فهو أتوماتيك بشكل مساو . تمسك بتصرفك ودع التكيفات تتولى أمر نفسها.

ولو تفتت المشهد قبل أن يكتمل ، راجع رباعية مكونات التصرف . هل كان سلوكك ذو دافع بشكل مناسب ، هل احتجت أن تسعى وراء هذا التصرف؟ هل كان التصور معقولا وخياليًا بشكل كاف ؟ هل ركزت على ارتطام تصرفك بشىء (فى هذه الحالة الشخص الذى كنت تبيع له أو ترفض) أو كنت أحيانًا تلعب على المتفرجين ؟ وهل سعيت وراء هدفك دائمًا واضعًا فى الاعتبار ما أردت منافسك أن يفعله ؟

ومن ناحية أخرى ، إذا لم يتفتت المشهد فسوف تعرفه من هذه النتائج : أولا كلما كان النشاط والهدف من تصرفك متطابقان ، كلما استمر المشهد طويلا وكلما كانت الشرارات التى تطايرت أكثر حرارة . ثانيًا عادة ما يكسب المسابقة واحد أو الآخر ، وإذا خسرت بنظافة وإذا لم تنحرف خلال التدريب ، تذكر أنك مازلت تملك الثقة الكاملة للقيام بتصرفك المختار .

التصرفات الديناميكية :

لقد قلنا إن التصرف هو عمل أو مشروع متعمد مع هدف مجرد بوضوح وأننا نعرف

أن الهدف قد انجز عندما نكون قد أحدثنا تغيراً. إن معظم تصرفات الوقت لها نتائج ملحوظة . وإذا كان تصرفنا هو فتح الباب فإننا نعرف أننا قد أنجزنا هدفنا عندما يكون الباب مفتوحًا . وعندما يكون تصرفنا هو بيع الكرسى لمشترى ، فإنه يمكننا رؤية أن التصرف ناجح عندما يوافق المشترى على شرائه . وعندما نرى التغيير الذى أحدثناه، يمكننا التوقف بشكل معقول : فليس منطقيًا أن نجلد حصانًا نافقًا أو أى حصان لهذا الموضوع.

وعادة ما يلاحظ التغيير بوضوح فى موضوع تصرفنا ولكن أحيانًا ما تتطلب المهمة براعة أكثر كما هو التصرف فى "قراءة الصحيفة" ما هو التغير الذى نراه فعلا فى الصحيفة؟ حتى لو تركت الصحيفة وهى غير منظمة ، فليس هذا دليلا على أن الصحيفة قد قرأت بالفعل وربما الإجابة على هذا السؤال يقترحها المثال الثانى المذكور أعلاه ، إن موضوع التصرف وهو "بيع الكرسى" ليس الكرسى ، ولكن المشترى وقد نعيد صياغة ذلك التصرف ليكون "إقناع الزبون ليشترى الكرسى ؛ ومع ذلك فإن الهدف الحقيقى للتصرف "قراءة الجريدة" هو فعلا الجريدة ويكن التغيير قد وقع فينا : نحن أكثر حكمة لقرائتنا الأخبار . وحتى نضع الأمر بصورة أخرى فإن موضوع تصرف ما قد لايكون أين ننظر لنرى الهدف : الكرسى الذى قد تم بيعه قد لايكون مر بتغيير، ولكن عقل المشترى سوف يمر بتغيير . وطريقة بسيطة لرؤية ذلك هى بإضافة الكلمة "لكن" : أنا ابيع الكرسى لكى يوافق الزبون على الشراء . وفى هذه الحالة سوف نراجع الزبون وليس الكرسى .

فكر فى أهداف أخرى ممكنة بالنسبة للتصرف "قراءة الصحيفة" : قد نقرأ الصحيفة بصوت عال . ويمكن أن تكون الكلمات المنطوقة نهاية فى حد ذاتها ، وعندما تنطق الكلمات يكون قد تم الوصول إلى الهدف في داخل هذا المعنى للتصرف ، أو قد يكون ممكنًا معني آخر بالنسبة للتصرف "قراءة الصحيفة" : قد تقرأ الصحيفة بصوت عال لشخص آخر وفى هذه الحالة يكون ذلك الشخص هو موضوع التصرف ويتم الوصول إلى الهدف عندما يشير ذلك الشخص إلى الاعتراف بأن فهم المعلومة قد سجل لديه .

وفى تلك الحالة ماذا يفعل قاريء النشرة التليفزيونية عندما يقرأ لنا الأخبار ؟ وتبدو الإجابة البسيطة بأن تصرفه هو إخبارنا . ولكن كيف يراجعنا ليعرف إذا كنا قد أخبرنا ؟ فإذا لم يكن هناك وسيلة تبين ذلك وهذا ليس محتملا فإن أفضل ما يفكر فيه وما يستطيع فعله هو "الإذاعة" : فالأخبار تقرأ بصوت عال ويلتقطها أى شخص يستمع وينتبه . والهدف الوحيد الذى يمكن مراجعته هو أن الكلمات وملاحقها تعلن الرسالة الإخبارية بطريقة ماهرة . ولايمكن حتى أن يكون متأكداً من أن الكلمات تسير فى أى طريق : وقد تكون المحطة غير هوائية أو لم يضبطها أى شخص أو لايلتفت لذلك أي أحد . وموقف قاريء نشرة الأخبار هو الشخص الذى يواجه الممثلين فى الأفلام والراديو والتليفزيون عندما يؤدون المشاهد بمفردهم : فهم عادة "يذيعون" ويتخيلون أن هناك جمهور لايستطيعون مراجعة رد الفعل عنده . والقاريء الأقل مهارة قد يختار النص كموضوع للتصرف بهدف قراءته بصوت عال بدقة ومهارة .

وأحد التلميحات فى هذا الأمر بالنسبة للممثل المسرحى هو أن الإذاعة ليست وسيلة اتصال ، فالاتصال يتضمن أن تتقاسم المعلومة مع شخص ما : حتى لو كان شىء . ولهذا فإن الاحتجاج الساخط "لقد وضحت بدقة أن ..." يعنى فقط أنه قال عبارة لابد أن تكون واضحة وقد لاتكون . وإذا بقى موضوع الاتصال المقصود متداخلا فذلك قد يكون برهانًا على أن العبارة ليست واضحة بشكل كاف .

إن موضوع المجادلة هذا الواضح فى أمور بسيطة هو أن اختار فعل معين لايقيدنا بأي هدف منفرد . فالمرء قد يختار من مجموعة كاملة من الأهداف يتم الوصول إليها عن طريق الفعل المختار . وهكذا فإن الفعل "يواجه" قد يبحث عن إنجاز فى موضوع الشعور بالذنب أو الدفاع أو الإحباط أو التحدى . وبالمثل فقد يتم الوصول إلى هدف محدد عن طريق أي عدد من الأفعال : على سبيل المثال فإن الشعور بالذنب قد يتولد فى الموضوع بتوظيف الأفعال "يهتم" "يغيظ" أو "يواجه" .

وفى تحديد أي الأهداف وأي الأفعال فكر فى التصرف كعقد يربط واحد من كل منهم . وخذ مثالاً بسيطًا : شراء زوج شرابات فهناك ربطنا الفعل بهدفه ، ولكن يمكننا التسوق وفى هذه الحالة قد نشترى شرابًا . وليس هناك حد للأهداف الممكنة أو قد نقول إن هدفنا زوج من الشرابات ولكن لا نحدد الفعل وفى هذه الحالة فإن تصرفنا يمكن أن يكون الشراء أو الاستعارة أو السرقة ، وليس هناك حد فيما يتصل بنوع التصرفات التى عن طريقها ننجز هدفًا . ومن المهم أن نلاحظ مع ذلك أن أى اختيار نقوم به سوف يغير من وصف الشخصية : سرقة الشرابات تجعل منك لصًا .

فكر فى الهدف كغاية والفعل كطريقة مختارة للوصول إليه . وهناك فرق هام بين الطرق التى ننفذ بها التصرفات فى حياتنا اليومية وفى المسرح . ففى الحياة اليومية فإن العزيمة التى تؤدى بها التصرفات تميل لأن تمر بتأرجحات عشوائية . فعلى سبيل المثال إذا كنا سوف نؤنب أحد الزوجين بسبب ترك الملابس مبعثرة فى أرجاء المكان فقد نشرع في السعى نحو الهدف بأن يشعرا أنهما مذنبان أو يتعهدا بأن يكونا أكثر نظامًا فى المستقبل . وقد نبدأ بقرار قوى لحسم النزاع معهما ولكننا نرخى الحبل عندما نلاحظ أنهما يبدوان مرتبكين عند الهجوم . وبعد ذلك يحاولان جمع أفكارهما ويبدئان فى رد الفعل ، ولذا فنحن نواصل فى قوة مرة أخرى ، وقد نقول شيئًا ما يجعلهما يضحكان، ولذا ننضم إلى النكتة ونرخى الحبل مرة أخرى حتى يبدو لنا أنهما كان يضحكان علينا ، ولذا نواصل مرة أخرى ربما بقوة أكبر ، وهما يبدأن الصراخ وننهى بالاعتذار والمواساة . إن تصرفنا "التأنيب" قد فعل شيئًا تارة ونقيضه مرة أخرى وأخيراً تلاشى .

ومع ذلك فإنه فى الفنون المسرحية يعبر المرء عن التصرف بكلمات ، أين وكيف نبدأ لحظة السلوك يعتمد على ما حدث منذ لحظة وكيف تطور . وحيث إن اللحظة الأخيرة هى نقطة الانطلاق للتى بعدها . فإن بناء كل تصرف إلى نقطة أعلى من حيث ما بدأنا يساعدنا فى ربط التصرفات فى تتابع تصاعدى للعبارات الديناميكية ، كل

مرة نبنى العبارة نحو الوصول إلى الذروة الممكنة . وإذا أدينا ذلك المشهد فى تأنيب أحد الزوجين – وذلك على خشبة المسرح ، فسوف ينتهى بهبوط فى الديناميكية : سوف تضطر العبارة التالية إلى التشكيل من لامكان .

ولذا ماذا يمكن أن نفعله فى المسرح للتأكد من أن المشهد التالى يبدأ على شىء ما من الاستقرار ؟ إننا فى حاجة إلى المحافظة على الطاقة كما لا نفعل فى الحياة اليومية. إن النشاط على خشبة المسرح كما يذكرنا دائمًا بوبى لويس ليس هو نفس الشىء مثل التحركات الأخرى . وبالضبط مثلما يمتد الوقت على خشبة المسرح أو يضغط ، هكذا تكون التحركات الأخرى بما فيها الدافع والنشاط . كيف يمكننا تأدية المشهد لتأنيب أحد الزوجين وتأكيد أن النشاط سوف يكون أعلى حركيًا فى النهاية من بداية ذلك المشهد ؟

تأمل سفينة فضاء متجهة إلى القمر . لو فكرنا فى الطاقة الضخمة المطلوبة لإطلاق السفينة وزيادة سرعتها ، فإننا نعلم أنه عندما تكون الصواريخ قد انفصلت فإن السفينة لن تذهب بسرعة وربما قد تبطأ إذا كان هناك احتكاك جوى . ولكن عندما تدخل مجال الجاذبية للقمر تبدأ مرة أخرى فى زيادة السرعة وتتطلب حتى صواريخ ارتجاعية قوية لكى تبطىء ولا تتحطم ، وهذه الظاهرة يطلق عليها "دفع الدافع" و"سحب الدافع". وقد ادرك هتلر هذا جيداً عندما حرك شعبًا بأكمله ، وقد استغل اقتصاداً مندمًراً (دفع) وبعد ذلك بتقديمه إلى شعبه أعداء واضحين وضحايا فقد

أعطاهم شيئًا ما ليبدءوا من الصفر (سحب) : والذى ، كما نعرفه ، قد فعلوه بقوة غير متوازنة.

ويمكننا استغلال هذه الطاقة المتحركة فى مشاهد مثل تلك التى يؤنب فيها أحد الزوجين . ولو قررنا أثناء تخيلنا أننا سنرضى فقط بالوصول للهدف عندما يظهر أحد الزوجين ندمًا كافيًا بالانفجار فى البكاء ، فإننا سنجد أنفسنا نسعى فعلا وراء تلك النتيجة ، ولن تصدنا كل التملقات والإلهاءات التى في الطريق ، وسوف نلاحظها ونستخدمها ولكن كنوع من التعزيز نحو دموع الندم تلك ، وعندما نرى علامات إمكان نجاحنا فإننا نعود إلى نقطة الصفر للتوقف كما لو كانت لعبة . والتى هى . ومع الدموع تنتهى اللحظة بمنتصر عاليًا وليس بمرتبك فى الأسفل .

وبالطبع فإن توزيع الأدوار لابد وأن يتناسب مع صورة الشخص ، والهدف هو أن يختار المرء الهدف الذى يعتقد أنه مميز له . ثم يسعى وراء ذلك الهدف بنشاط ديناميكى شديد . وفى السعى من أجل خط النهاية فإننا نبدأ أقوياء ويمكننا أن ننتهى أقوياء أو حتى أشد قوة .

النتاج والنتاج الفرعى :

أحيانًا نحقق أهدافنا بالسعى ورائها بنشاط وأحيانًا نحققها بوسائل أخرى. تخيل مشهدًا فيه ممثل يمر بسيارته على مبنى صحيفة عندما يشاهد ناقدًا دائمًا كان يهاجم بشدة. وعندما يتخطى الناقد الحاجز ، يقول الممثل لنفسه "قد لا تتوافر لى هذه

الفرصة مرة أخرى". ويضغط على دواسة البنزين ويصطدمه ثم يسقط الناقد قتيلا تحت العجلات .

والآن تخيل المشهد مرة أخرى وفى هذه المرة فإن الممثل لايرى الناقد، وعندما يلاحظ صديقًا يعبر الشارع يستدير الممثل ويلوح له عندما يحدث الارتطام، ويكون هناك تحت العجلات ذلك الناقد تعيس الحظ .

ومرة أخرى فى الوقت الذى يرى فيه الممثل الناقد ويشعر بأنه مدفوع لدهسه ولكن حسه المتحضر يخبره ، "إذا فعلت هذا فإن كل العالم سيعرف السبب ولذا فالأفضل ألا أفعل" ويضغط على دواسة الفرامل ولكنها لا تعمل ومرة أخرى يقع الناقد تحت العجلات .

ومرة أخرى وبشكل أكثر مكرراً يدرك الممثل من خلال الملاحظة أن الناقد يغادر مكتبه ويعبر الشارع بالضبط فى نفس اللحظة كل يوم . ويجرى الممثل دراسة مفصلة للطريق ولتوقيت إشارات المرور المتصلة بالموضوع وبالاستعانة بجهاز الكمبيوتر الخاص به يقرر أنه لو غادر المنزل فى وقت محدد ويسلك الطريق بسرعة محددة يصل إلى نقطة التأثير فى اللحظة المحددة بدون الاضطرار إلى التوقف أو التباطىء ولو مرة واحدة . ولذا فهو يدعو جاره الشرطى إلى الركوب معه فى المدينة ويشحم سراً الفرامل فى سيارته قبل الرحيل ، وعندما يقتربون من نقطة التأثير يخبر الممثل جاره." هناك كذا وكذا ، الممثل الشهير لأيريد أن ينفش ريشه " وفى تفاخر يضغط الممثل على دواسة الفرامل ولكن تستمر السيارة فى السير ويحدث الارتطام ومرة أخرى يموت الناقد .

وفى كل من المشاهد الأربعة فإن النتيجة النهائية هى موت الناقد ولكن فقط فى المشهدين الأول والرابع تم تأدية التصرف "بغرض قتل الناقد". وفى المشهد الثانى بالرغم من أن النتيجة كانت جثة فإن التصرف كان بغرض تحية صديقى. وفى المشهد الثالث كان التصرف "بغرض وقف السيارة". والفرق بين الأول والرابع أن الأول كان جزءاً منفرداً (أو فقرة) والأخير كان تصرفًا مشهديًا مكون من جزئيات عديدة وسيتكشف كل شىء عن هذا الاختلاف فى الفصل التالى .

وبالرغم من أن الحدث قد يقع نتيجة للمحاولة البشرية فإن ذلك قد لايخبرنا بوضوح ما التصرف الذى قاد إلى ذلك . وقد يقع الحادث كنتاج فرعى . والكثير مما يحدث فى المسرح كما فى الحياة هو نتاج فرعى لتصرف مصمم لإنجاز هدف ما آخر . فروميو يخطو ليمنع تيبالت ومركوتيو من التعارك ويطعن تيبالت مركوتيو صديق روميو طعنة قاتلة : ويقول روميو": اعتقدت أن كل شىء يسير نحو الأفضل" .

وغالبًا ما تكون النتاجات الفرعية وسائل أفضل لترتيب الأحداث من النتاجات المباشرة للتصرفات . خذ التصرف الذي تقوم به معبراً عن "التجاهل" فإذا اضطررنا للقيام بذلك التصرف مباشرة على الشخص المتجاهل فإننا سنضطر إلى تركيز انتباهنا عليه ويمكن العفو عن المتفرج الذى لايفهم أن الشخص المتجاهل كان يجري تجاهله ولذا فإننا ربما نرتب عملية نتاج فرعى . وعندما يقترب الشخص المتجاهل فإن المتجاهل يقوم بالتصرف "يتفرج على فترينة المحل" ولشغل نفسه بتفحص البضائع المعروضة إلى الدرجة التى يلاحظ معها أن الضحية يمشى بجانبه . ويتم تجاهل الضحية على الرغم

من أن المتفرج على فترينة المحل لايقوم بالتصرف "يتجاهل" والتجاهل واضح جداً للجمهور . إن الدافع عند المتجاهل قد أخبره أن يتحاشى الاتصال ولكن التصرف الذى اختاره حقق النتيجة كنتاج فرعى ، ولو أن تلك الطريقة أكثر فاعلية فلما لا ؟

والآن هل تأدية هذا التصرف كله تبدو مثل المعالجة ؟ إنك على حق هو كذلك بالضبط تحت مسمى آخر .

الفصل الخامس عشر

التصرفات الصغيرة والتمثيلية والرئيسية

عندما قامت فرقة فنون موسكو بجولة لأول مرة فى الولايات المتحدة كان الممثلون الامريكيون متأثرين بنوعية العروض لدرجة أنهم سألوا نظرائهم الروس عن طرق العمليات التدريبية عندهم ، فسمعوا الروس يقولون ؛نحن نفتت المشاهد إلى فقرات صغيرة" . وفى ليلة تغيرت التدريبات الأمريكية وأصبح الممثلون يمثلون ويتحدثون عن "فقرات" . وفيما بعد أشار المفسرون إلى أن ما كان يحاول الروس أن يقولوه هو "أجزاء" ولكن ظل الاسم السابق وحتى يومنا هذا فإن كثيراً من الممثلين مازلوا يشيرون إلى "الفقرات" . أو هكذا تسير القصة .

وكلا الاسمين لهما محاسنهما "فقرات" توحي بالقياس على الموسيقي اللحظة الإيقاعيّة، وينظر للمسرحية على أنها قطعة موسيقية معقدة. أما "أجزاء" فهى أقل إيحاء من الناحية الاستعارية ولكنها تتمتع بميزة الدقة : كان التمثيل نشاطًا يمكن تصميمه وتنفيذه تدريجيًا . ومن الناحية العملية فإن كل فرد يدرك الآن أن هذه هى الطريقة التي يتم بها كل فيلم ، ولكن ليس أناس كثيرين بما فيهم الممثلون يدركون أن المسرحيات على خشبة المسرح قد تبنى بنفس الطريقة . وبالرغم من أننا قد نفهم أن كل الفنانين الآخرين – المؤلفون والرسامون والموسيقيون والمهندسون والراقصون والنحاتون– لابد أن يشغلوا أنفسهم بالتفاصيل الفردية وينفذون عملا صغيراً فى المرة الواحدة ،

وكثير من الجمهور وحتى الممثلين مازالوا يؤمنون بأن الممثلين يلعبون أدواراً ومشاهد ومسرحيات كاملة : وأن مفهوم وتنفيذ الأداء هو إعداد كامل يرى في الموهبة وينقله السحر .

وبالطبع وقبل مجيء فرقة موسكو بوقت طويل كان من المعروف أن الإنتاج يخطط له وأن المشاهد هي من أجل إظهار الإنتاج كله وأن الأجزاء تصمم وتتكرر لصنع المشاهد، ولكن قبل فنون موسكو فإن هذه الإجراءات كانت تنطبق أساسًا على النواحي الرسمية والمادية للعرض . والآن أخيراً أصبح من الممكن إعطاء مضمون الإنتاج اعتباراً مماثلا . والآن يمكننا أن نحدد بدقة السعي اللاإرادي للشخصية في أي لحظة من العرض. والآن أصبح ممكنًا وصف الحتمية الواعية والتلون العاطفي من خلال فعل بسيط واحد مع ظرف .

وهكذا يستطيع هاملت "أن يواجه" روسنكرانتذ وجيلديستيرن "بطريقة شريرة" أو (في المناجاة "أكون أو لا أكون") باستطاعته "أن يستشير" الجمهور بطريقة فلسفية . وعندما نكون قد حددنا ما هي استجابة الشخصية المقررة للموقف ، فإن كل ما نحتاجه هو أن نرشح تلك الاستجابة لفعل بسيط مع المساعدة المرحب بها في (شيسراس) ، (لروچيت) ونذهب بعيداً .

واللحظة تلو اللحظة تضيف إلى المشهد ، والمشهد تلو المشهد يضيف إلى المسرحية. ويمكن الإشارة إلى النية المؤقتة كتصرف صغير . ونية كل شخصية في المشهد هي

"تصرفه التمثيلى" وهى عنده ماذا أنا جئت هنا لأفعله؟" ولاحظ أنه "ليس دافعه ولا" لماذا أنا جئت هنا؟ ماذا ينوى كاسيوس فعله فى المشهد حيث يكمن لبروتوس الذى يأتى من الساحة ؟ يمكن أن يكون تجنيد بروتوس أو وضع برغوث فى أذنه : أو بذر بذور التمرد . و"لماذا" يمكن أن تكون لأنه غيور من قيصر أو لأنه يعتقد أن بروتوس يمكن اللعب به أو كلاهما . ولكن دعنا نلتزم بالتصرفات الآن . بداخل ذلك المشهد تدريجيًا يقوم بتصرفات فورية تفصيلية مثل "يدعو" ، "يعذب" ، "يرتكب خطيئة" ، "يمدح" ، "يستغيث بوطنية" ، "يقلل من" ، "يتحد" و إلخ . ويضيف تتابع التصرفات الصغيرة إلى التصرف التمثيلى .

إن تلميحًا هامًا لما قد قلناه هو أن المرء لا يؤدى التصرف التمثيلى . فالمرء "يخطط" التصرف التمثيلى ولكن يؤدى كل جزء التصرف التمثيلى فى عقله كأحد الأسباب لتأدية الجزء . فكاسيوس يدعو ويعذب إلخ. لكى ينفذ غرضه التمثيلى الكلى لجعل بروتوس حليفًا له . وبمعنى آخر فإن التصرف التمثيلى هو أحد الدوافع (أو المراجع) لكل جزء داخل المشهد . ولكن التصرف التمثيلى نفسه لايؤدى إلا إذا تكون مشهد المرء من جزء واحد فقط مثل رئيس الخدم الذى يعلن عن تقديم طعام الغذاء .

إن تجميع الأجزاء داخل المشهد لكي تكون قسمًا فرعيًا أو مشهدًا صغيرًا قد يطلق عليها "حدث" ومواصلة السعي تساهم في بناء المشهد ويتكون المشهد من سلسلة من الأجزاء . فعلى سبيل المثال هناك مشهد فى سوبر ماركت ، وتصرفك التمثيلى أن

تشترى وبالصدفة فإن عربتك تمس بعض المعروضات المرتبة والذى يؤدى إلى التصرف "الارتطام بالأرض" والآن تنشغل بمشهد صغير (حدث) ربما "تصحيح الأمر" وتحاول أن تجمع الزجاج المتناثر والذى كان برطمانًا من المربى، وتعتذر للمشترى الذى يصل متسامحًا وتعرض أن تدفع ما قد أتلف، وتلقى النكات مع بعض المشترين من الزملاء المواسين، وتتراجع برزانة من مشهد المجزرة لكى تستأنف تجميع مشترواتك من البقالة . وهذا الحدث يحتاج إلى أن ينفذ بدقة مثل أى مشهد آخر على الرغم من أنه مثل الزغطة فى المشهد الأكبر "التسوق" .

وعندما تبلغ مجموعة من المشاهد ذروتها فى المسرحية فذلك قد يوصف أيضًا كتصرف وأحيانًا يسمى "الخط المباشر" أو "الرئيسي". إن هذا الخط هو ما نحاول أن ننشغل به من بداية المسرحية إلي نهايتها . وكل شخصية لها تصرف رئيسى ، ونص المسرحية له محور مركزى وكذلك الإنتاج أحيانًا نفس المحور المركزى لمسرحية المؤلف بالرغم من أن ذلك يعتمد على المخرج . إن هدف المحور المركزى للإنتاج يجيب على السؤال : ماذا نحاول أن نفعله للجمهور ؟ يمكن أن نتركه برسالة مثل الجريمة لا تفيد أو "كل ما هو حسن ينتهى بشكل حسن" ويمكن أن يكون راحة رجال الأعمال المتعبين ، إثارة شغب ، أو تبصير مجتمع . وكل مسرحية ، وفيلم ، وعرض تليفزيونى وسيرك لها محور مركزى ، ولا يمكن أن ترتبط فيما بينها بدون ذلك المحور . وأحيانًا ما يكون المحور المركزى والهدف لهما نفس الاسم . وفى المسرحية الهزلية على سبيل المثال فإن

الفعل المعتاد يمكن أم يكون "يسلى" أو "يحول" وهنا يصبح من المحتمل جداً أن يكون الهدف هو ترك الجمهور بعد أن يكون قد تسلى أو تحول . فمن الأفضل حسب القاعدة الأولية فى المسرحية الهزلية "لن تصابوا بالملل" .

تأمل المحور المركزى الممكن فى الفيلم "**بوتسن كاسيدى والطفل الذى يرقص رقصة الشمس**" . إن جزءاً من الفعل يمكن أن يكون "ارتكاب جريمة وخطر . وهما يبدوان نوعا من المرح" ، ولكن يمكن أن يكون الهدف أيضًا هو إثبات أن الجريمة لا تفيد .

دعنا نتأمل عملا كلاسيكيًا آخر وهو "**عدو الناس**" لإبسن وماذا يحدث فى النهاية؟ الطبيب الذى حاول كشف تلوث الماء يهاجم ويقذف منزله بالحجارة وانقلب المجتمع الذى كان يحاول إنقاذه ضده . كيف يترك ذلك الجمهور يتوقف على عدة عوامل ، كيف صور الطبيب : كمتعصب متوهم أو إنسان مخلص لمجتمعه ومتوازن وشجاع ؟ إذا كان الأخير فإننا لابد أن نحزن لأن الأشياء سارت فى ذلك الطريق ، وإذا لم يكن الجمهور بالطبع حشداً مسرحيًا ضخمًا من الأرض والتقنيات الصناعية . وحتى ذلك فإن كل الجمهور ربما مازالوا يتقاسمون الفكرة ، "ذلك هو مايحدث لكل من يحرك".

ولكى نصل إلى هذه الرسالة ، كيف تم معالجة الإنتاج ؟ هل كان عرضًا ماكراً فى التعامل والتحريك السياسى ؟ هل كان يبدو أن الطبيب الخير يحرض المواطنين على التظاهر ضد المصانع المسيئة ؟ لا فقد واجه كل الحشود المتصلة بالأمر "بالحقيقة" كما لو كان ذلك ما ينبغى أن يكون ضروريًا . وربما كان المحور المركزى هو "لنترك الحقيقة تعبر

عن نفسها" أو لنفسح المجال للحقيقة وسوف تحل جميع المشكلات نفسها" بالطبع فإن نهاية المسرحية تظهر التأثير المضاد : على الرغم من ذلك فإن العملية التى سعت المسرحية ورائها كانت إلهام الشجاعة والإخلاص المتمثلين في دون كيتشوت عند الجمهور .

خذ أى مسرحية وتأمل النهاية بعد قراءتها كلها . كيف ستقول فيما يتعلق بمدى احتمال تأثيرها علي الجمهور ؟ وبعد ذلك انظر لترى كيف هذا التأثير يمكن عمله من التفاصيل داخل المسرحية . هل هى تدعو إلى تجريد الجمهور من أسلحته ؟ تحرضه ؟ تثيره ؟ تسليه ؟ تواجهه ؟ تصدمه ؟ تعلمه ؟ تترك لديه انطباعًا ؟ أى فعل يمكن أن يصف العملية كلها فى خلق ذلك الانطباع ؟ حينئذ فذلك هو اسم التصرف الرئيسى أو المركزى .

إن الممثل والشخصية التى يؤديها ربما وغالبًا ما يكون لها محاور مركزية للإنتاج . ومن المفترض أن يكون المحور المركزى عند الشخصية هو ما تعتقده الشخصية الملاحق . وقد يخطط الممثل أيضًا محوراً مركزيًا آخر لصالح هدف الشخصية غير الواعى لأن الممثل يعرف ما قد لاتعرفه الشخصية عن نفسها . وهكذا فى المسرحية التي فيها قد يشرب الشخصية بلا وعى إلى درجة الموت ولكنها تعتقد أنها تعيش الحياة بكاملها ، فإن الممثل قد يفكر فى الانتحار البطىء كتطور فرعى للنص : تصرف مركزى نصه فرعى "يغرق نفسه في الشراب إلى الموت" ولكن المحور المركزى الظاهر للشخصية

سيكون : "يعيش الحياة إلى نهايتها" وكما قد نتخيل ، فإن مهارة التخطيط وتنفيذ المحاور الفرعية والكاملة فى النص لا تتحقق بسهولة .

إن المحور المركزى لا يمكن أن يؤدى أكثر من التصرف التمثيلى . ولكن بينما يحتفظ المرء بالتصرف التمثيلى فى العقل أثناء تأدية تصرف صغير ، فإنه لايحتاج للاحتفاظ بالمحور المركزى فى العقل أثناء تأدية التصرفات الصغيرة . إن تأدية المحور المركزى قد تكون مفيدة في تصوير شخصيات معينة خاصة تلك التى لها تطلعات أو رؤية بعيدة المدى أو تلك المصابة بالوسواس لدرجة أنها ترى كل لحظة فى حياتها كخطوة نحو هدف . إن كثيراً من المسرح يقوم على المفاجأة والاكتشاف والمغامرة . وكثيراً يقوم على المقابلات التى تدرك فيها الشخصية فجأة أن المسار الذى يسعون ورائه لم يقودهم إلى هدفهم ونرى تغيراً فى الفكر يصل إلى درجة التحول . إن الأمر سهل أكثر من اللازم وسائد بالنسبة للممثل لكى يتوقعه ، إبراز النتائج قبل الأحداث يؤدى بالفعل إليها . وكثيراً جداً بشكل مبالغ نرى مسرحيات يخفو بريقها حتى أثناء التكرار . تأمل موقف حيث يحاول رجل أن يفوز بامرأة ولكن تنتهى المسرحية برجل آخر يتزوجها . وفى المرات الأولى القليلة من التكرار نجده يطاردها فى نشاط ولكن بعد قراءات متعجلة قليلة والانتقاص منها يخبره صوت من الداخل بأنه يضرب رأسه فى الحائط ويبدأ فى العمل بيأس أكثر وأكثر ، متوقعًا نتيجة المسرحية من البداية . ومن أجل تحاشى هذا الموقف فمن الأفضل للممثل التركيز على الهدف الحاضر لديه ، التركيز على المعركة وترك نهاية الحرب تكشف نفسها فى وقتها المناسب .

ومن ناحية أخرى إذا كانت شخصيتك هي شخصية لاعب الشطرنج ذلك النوع الذى يتميز بالتفكير ، " إذا تحركت هنا فلابد أنه سيتحرك هناك ، فى أى حالة سأجبره أن يأخذ هذه القطعة ، فى أى حالة حينئذ ..." وبعد ذلك فمن المؤكد سوف تفكر إلى أبعد كثيراً وأنت تسير. ولاعجب أن بعض لاعبى الشطرنج قد يستغرقون أيامًا فى كل حركة.

وحيث إن الشخصيات تؤدى أفعالا كثيرة جيدة فى مسار المسرحية ، كيف يمكن لنا أن نتعرف على تصرف محورى ؟ انظر إلى كيفية انتهاء المسرحية . ماذا يحدث لشخصيتك ؟ وكيف تشعر الشخصية تجاهها ؟ هل تنتهى الشخصية برفيق ، سعيد بالنتيجة ؟ وبعد ذلك فربما يكون الهدف من ذلك المحور هو الحصول على ذلك الرفيق الخاص . ليس سعيداً بالنتيجة / حينئذ ربما يكون الهدف من المحور المركزى أن تحصل على رفيق آخر أو لارفيق على الإطلاق ، إن بقية النص لابد أن يضيف دليلا فيما يتعلق بما يمكن أن يكون عليه الفعل .

التصرفات الملحقة والتخطيطية والشعاعية :

دعنا نتأمل عدة أنواع من التصرفات الصغيرة وها هو نوع شائع إلى حد ما . تخيل أنه قد التصقت شظية بأصبعك وهدفك أن تزيل الشظية وتحاول أن تكشطها بأظافرك ولكنها تظل عالقة . ولذا فأنت تحاول أن تستخرجها مستخدمًا أظافرك كملقاط فلاتنجح فى ذلك، ثم تحاول أن تستخرجها بأسنانك فلا تستطيع، وكذلك لاتنجح

باستخدام الملقاط المعدنى ولا باستخدام مغناطيس قوى إذا كانت من الصلب، ولا باستخدام الإبرة وأخيراً تنجح برش مخدر عليها ثم اقتطاعها باستخدام موس .

إن كثيراً من تصرفاتنا فى الحياة وفى المسرح من هذا النوع فنحن نواجه مشكلة ثم نحاول حلها وعندما لاتنجح طريقة نحاول بطريقة أخرى ثم أخرى حتى نجد حلا . وأى واحدة من الطرق هذه ربما تنجح وفى كل مرة فإننا نعتقد بأن النجاح على بعد خطوة واحدة فقط . وعندما لانجد ذلك فإننا نقترب من المشكلة من زاوية أخرى ثم أخرى ، كل طريقة تتناول المشكلة ولكن من نقطة مختلفة فى الموقف . ويمكننا الإشارة إلى هذا التصميم فى المشهد بالتصرف الشعاعى . وفى أفلام الإثارة حيث مطاردة سيارة على سبيل المثال فى أى لحظة ومع أى زاوية فإن الهروب أو الإمساك يكون ممكنًا، ويمكن تحقيق الهدف بضربة واحدة والإثارة الدرامية لهذا المشهد هى نتيجة لكل جزء صغير لا يعمل تمامًا – فدوران الهارب لايبعد الملاحق وحيل الملاحق لاتنال من الهارب . وليس حتى اللحظة الأخيرة الحاسمة والذى قد يتم فى أى نقطة .

إن التصرفات الإشعاعية مفيدة فى المشاهد الارتجالية حيث يتجه أى شىء إلى تحقيق الهدف والذى دائمًا على بعد خطوة، وعدم المعرفة مقدمًا بأى طريق يتقدم فيه المرء يضطر الممثلون إلى الوقوف على أطراف أصابعهم طوال الوقت . وهكذا يمكنهم الاعتماد علي درجة عالية من التلقائية، والمشكلة فى هذه الطريقة تحدث عندما تقوم المحاولة الأولى علي الحيلة : أحد الممثلين يحاول بيع الكرسى والآخر فى الحال يقول "نعم سأشتريه" ومع النجاح الفورى يجب على الممثل أما أن ينه المشهد أو يسعى وراء

نجاح أكثر مختلف قليلا فى النوعية : ربما يعيد النظر فى السعر أو فجأة يطلب اتعاب استيراد وضريبة أو عمولة ما غير متوقعة .

ومعظم التصرفات التمثيلية مع ذلك منظمة بشكل أكبر . وفى هذه المشاهد فإن كل خطوة تجهز خشبة المسرح للخطوة التالية حتى يتم الوصول إلى الهدف التمثيلى فى النهاية : بمعنى آخر فإن الوصول إلى الخطوة ٤ تعتمد على الخطوة ٣ والتى بدورها تحتاج إلى الخطوة ٢ . وهناك اجراءان متاحان لتأدية هذه المشاهد ذات التتابعات المنظمة.

والإجراء الأول مباشر تمامًا مثل تسلق عتبات السلم أى استلام طرد مكتب البريد . ففى مكتب البريد تقف أولا فى طابور عند الشباك لتأخذ دورك وبعد ذلك تقدم ما يفيد إعلانك بوصول الطرد ثم توقع وبعد ذلك تستلمه . وليس هناك أى غموض فى كونك فى المكتب لا أنت ولا المسئول هناك تتصرفان كما لو كان هناك غرض آخر . ومازال الهدف لم يتحقق بترك أى من الخطوات . (نعم فقد كان بإمكانك أن تقفز من الطابور أو تخطف الطرد وتهرب ولكن كان سيكون هناك موقف حرج : فمن الأفضل أن تتبع الخطوات) .

وقد يطلق على هذا النوع من المشاهد مشهد (تخطيطى) وكل جزء فيه متدرج . وليس هناك مفاجآت حقيقية فى المشهد مع أن كل جزء لابد أن يؤدى تمامًا وبدقة

والسهولة الواضحة لهذا المشهد عبارة عن فخ للممثل غير الحذر . وعندما يكون الممثل قد قرأ النص ويعرف أن المشهد سيؤدى بدون توقف مفاجىء ولكن الشخصية ليست دائمًا تملك هذه البصيرة .

وعندما تقف الشخصية فى الطابور ، هل تعرف من سيكون هناك ، وكم يستغرق ذلك ، وكم سخونة الطقس أو عدد الذباب هناك أو كيف تكون الرائحة فى المكتب ؟ وهل سيغلقون أثناء فترة تناول طعام الغذاء قبل أن تصل الشخصية إلى الكاونتر ؟ وعندما يطلب منها التوقيع فهل هذا فعلا يتم بأمانة أو لأجل شخص ما يحمل اسمًا مشابهًا ؟ هل معها بطاقة هوية مناسبة ؟ ماذا لو كانت المحتويات تثير الحرج ويصر مسئول البريد على فتح الطرد ؟ ماذا لو كان الطرد به قنبلة ؟ إن مشاهدة شخص حقيقى - أو شخصية معروفة تمامًا - فى مثل هذا الموقف يعنى ملاحظة العديد من ردود الأفعال كلها تساهم فى جعل الخبرة ممكنة .

إن ما يجده معظم الممثلين أنفسهم يفعلونه فى مثل هذا المشهد هو توقع أحداث خاطئة ، بمعنى أنهم - يتوقعون ما يعرفون أنه يحدث للشخصية حسب النص لأنهم قرأوه وراجعوه وقاموا بتأديته . وعندما يتوقع المرء ما يحدث فعلا فى المسرحية يصبح المشهد ضعيفًا .

إن أحد أفضل الترياقات لضعف المشهد هو التوقع ، ولكن توقع من نوع آخر . خذ موقف حيث تفتح فيه الدولاب بفرحة وتجد جثة تسقط منه . والمرات القليلة الأولى فى

التكرار يكون رد فعل الاجفال قويًا ، ولكن بعد فترة قد تجد نفسك تتحرك جانبًا لتدع الجثة تسقط حتى قبل أن تفتح الباب والعلاج أن تحاول الاعتقاد ، قل ، إن هدية خاصة في عيد الكريسماس أرسلت لك وخبأت على رف الدولاب وإذا كنت تتوقع بخبث اكتشاف هديتك فإن منظر الجثة الساقطة سوف تفاجئك كل مرة .

وتدريب مهم آخر في جعل المشاهد التخطيطية متجددة ونشطة ومتضمنة هو إنجاز كل هدف صغير بأكمل وجه ممكن قبل الانتقال إلى الجزء التالي . وكل هدف موضوع بعناية هو موطىء قدم ثابت منه يتم التحرك إلى الخطوة التالية . اجعل كل خطوة لها سلطتها ومحددة : هدف محرز جيداً سوف يبنى ثقتك للتحرك نحو الهدف التالي .

إن الإجراء الثاني لتأدية تتابع مخطط للتصرفات هو أكثر مراوغة وأقل تعرضًا لفخ الضعف . وهذا النموذج هو إجابة لافتراض وجود مشكلة من البداية كما لو كنت تحاول الإبحار بقارب إلى نقطة - حيث الرياح أعلى منك مباشرة . وحيث إنه لايمكن لأي قارب الإبحار في الرياح كما يعرف كل بحار فمن الضروري الإبحار في مدار زجزاجي الشكل مدروس بزاوية من الرياح حتى يتم الوصول للهدف . وتعرف هذه المناورة في الدوائر البحرية بـ "تغيير اتجاه السفينة" وقد وجدنا المصطلح مناسبًا لتلك التصرفات حيث لابد أن نتحرك بوسائل غامضة لتحقيق هدفنا .

تخيل أنك تريد اقتراض خمسين دولاراً من شخص معرفة . يجب أن تكون قادراً على إنجاز هدفك بتصرف واحد بسيط : عندما تراه ببساطة تقول اقرضني خمسين

دولاراً حتى يوم السداد" ولو كان صديقًا لك ولديه النقود ، فسوف يتم الأمر ولكنك لو عرفت أنه بالرغم من توافر النقود لديه ، ليس صديقًا لأنك لم تعيد له أبداً ال ١٠٠ دولار التى اقترضها منه منذ بضعة شهور . إن الحصول على قرض سريع منه يشبه الإبحار مباشرة فى الرياح . ولذا فأنت تفكر فى خطة تجعل من الصعب عليه الرفض ولكن لا تظهر نياتك حتى اللحظة الأخيرة . فى الأول تؤدى التصرف لتدخل إلى منزله: تدق جرس الباب تنتظر الرد منه ، وتدخل عندما يدعوك . وثانيًا تتبادل التحيات حتى تلقى القبول لديه وثالثًا تصل للموقع : كيف تسير أعماله ؟ الأسرة جميعها بخير ؟ لا فواتير ضخمة من المستشفيات أو ديون أخرى كبيرة ؟ ورابعًا تستحوذ علي تعاطفه ، مع قصة كيف أن زوجتك على وشك العمى بسبب الحاجة إلى نظارة جديدة . وخامسًا تصل إلى النقطة الحاسمة مع وعد مخلص بالتسديد لديونك القديمة والجديدة والتعبير عن الامتنان مقدمًا .

وليس أى من التصرفات الصغيرة الأربعة الأولى كانت تهدف إلى الاقتراض مباشرة. إن كل منها قد يهدف إلى أى عدد من التوجيهات . ولكن كل ما كنت تفعله مع كل تصرف صغير هو تغيير المسار ، متحركًا بشكل متعرج للاقتراب من كل خطوة نحو هدفك النهائى . وكل تصرف بسيط كان تصرفًا لتغيير المسار والمشهد نفسه كان مشهداً متعرجًا . إن هذا الأسلوب شائع حيث لابد أن تخفى الشخصيات سعيها الحقيقى كما هو الحال فى الروايات البوليسية والمسرحيات الهزلية ، وفى الحقيقة فإنه من الصعب التفكير فى أى مسرحية حيث لايحدث فيها تغيير للمسار .

إن المهارة فى تأدية تصرفات بهدف تغيير المسار تكمن فى القدرة على تضمين توجيه مخادع، وجعل الآخرين يعتقدون أن كل تصرف بسيط يؤدى إلى مكان ما وليس إلى حيث ما هو بالفعل سائر بمعنى التوجيه الخاطىء . ولكن هذا التوجيه الخاطىء لابد أن يظل غامضًا . وبعد التصرف البسيط النهائى فإن الملاحظ لابد أن يفكر ، "لقد اعتقدت أنك تقود إلى مكان ما آخر ولكن الآن وأنا انظر خلفى فمن الممكن أنك تكون قد تحركت فى هذا الاتجاه تمامًا أيضًا. إن تنوع هذا الأسلوب هو المعنى المزدوج فيما عدا أنه مع المعنى المزدوج فإننا نريد من الملاحظ أو الشىء أن يدرك فوراً أن هناك طريقتين لأخذ التصرف . وفى القصائد الغنائية الشعرية لرودجرز وهارت "**المفتونة والمتضايقة والمذهولة**" من "**بال جوى**" تأخذ فيرا المتوسطة العمر جوى صغير السن والحقير لكن رجولى تأخذه كعشيق . وباحتقار تشير إليه بـ "ضحكة" ولكنها تعترف "بحبه لأن الضحكة عليها" وهى لا تحتاج لشرح المعنيين فى العبارة .

حوارات جانبية . تغيير المواقف . التحولات :

أحيانًا ما يتطلب منا النص أو أحداث الحياة أن نبتعد مؤقتًا عن السعى وراء هدفنا. وهذا الابتعاد المؤقت عن التصرف التمثيلى الرئيسى يطلق عليه "ملاحظة" وتأخذ عدة أشكال وتخدم عدة أغراض . والملاحظة قد تقدم تعليقًا يشبه الكورس وتشرح الخلفية والانحياز للجمهور . وقد تكشف صفات الشخصية مثل الوغد الذى يغمز للجمهور على يأس شخص ما . وقد تكشف سلسلة من الملاحظات عن النص الفرعى .

وقد تؤدى الملاحظات فى الشخصية أو خارجها وقد تكون شفوية أو باستخدام الإشارات وهى عادة قصيرة، ولكن بعض المناجاة المعقدة والطويلة مثل مناجاة هاملت "يالتى من عيد فلاح وغد ..."* هى ملاحظات . وقد تؤدى التصرفات المتصلة بالملاحظات على أى شىء : نفسك ، شخص آخر ، حيوان ، جماد ، شىء معنوى ، الجمهور أو جزء منه ، وحتى نفس الشخصية التى كنت تتحدث إليها فى التصرف الأساسى . وقد تأخذنا الملاحظة إلى أى مكان ماعدا اتجاه التصرف الأساسى : فإذا ما أزيلت الملاحظة يمكن للمشهد الاستمرار بسهولة . ولابد أن تكون الملاحظة متماشية مع أسلوب التقديم : وقد تكون الملاحظة المفردة فى المسرحية الكاملة خارج المكان بينما النموذج أو سلسلة الملاحظات قد تبدو كما لو أنها جزءاً من الأسلوب، وبينما تؤدى الملاحظة فإن آخرين على خشبة المسرح قد يفعلون أى عدد من الأشياء : يستمرون فى أعمالهم ، يتجمدون فى الزمان والمكان ، يتركون خشبة المسرح أو يفقدون الوعى مؤقتًا أو يؤدون ملاحظاتهم فى نفس الوقت أو بالتعاون مع ملاحظاتك معتمدين على أسلوب الإنتاج .

إن الملاحظة هى تصرف ولها كل مكونات التصرف العادى بما فيها الأهداف الواضحة والتى يسعى إليها . ولابد أن تنفذ بسهولة بدون مراوحة الخطى وأنت فى مكانك أو ملأ للفراغ مبدئيًا ولابد أن تبدأ كما لو كانت تصرف رئيسى ونهايتها لابد

أن تعود بدون أخطاء وبسهولة إلى التصرف الأساسى بدون توقف . ولا تكرار للكلمة التى تركتها ورائك قبل الملاحظة ولا "أين كنت أنا ؟" والحيلة مع التصرف كملاحظة هى التفكير فيما سيأتى : حتى وأنت تدرك الحاجة للتحول ، ولاتقاطع نفسك حتى تتم التفكير الجارى وبعد ذلك وبدون أن تفقد فقرة انتقل فى سلاسة إلى التغيير كلاهما يصب فى الملاحظة ويعودان إلى التصرف الرئيسى .

إن أكثر الأخطاء شيوعًا فى تنفيذ الملاحظة هو تردد المؤدى فى تتبع هدف الملاحظة. وإذا غيرنا من اتجاهنا لنتضرع إلى السماء ، فدعنا نمنح السماء الفرصة لتعيد إلينا ما سمعته وليس الضرب ثم الهروب . ونقطة ضعف أخرى أساسية تكمن فى الاتجاه عند بعض الممثلين فى وضع الملاحظات فى المشاهد حيث لا عمل . ومثل هؤلاء الممثلين قد يعانون من مشكلة أو أكثر : (١) عدم التركيز على التتابع الموصوف للتصرفات عندهم ، تاركين انتباهم خارج السيطرة (٢) فقدان الاهتمام بدمج التفاصيل أو التركيب مثل محاولة تفتيت الزملاء من المؤدين بهمس النكات لهم ، (٣) نبضات بناء النفس والتى تغير التصميمات الصارمة لتهتم بـ الرغبات المؤقتة فى ابتزاز الموافقة من الجمهور أو الممثلين الزملاء مثل التغيير الرفيع لتصرف مخطط له لترك انطباعات عند الجمهور بذكاء الممثل والمظهر ونوعية الصوت إلخ . إن النظرات الوامضة للجمهور أو إلقاء سطور إليه كانت مصممة لتوجه إلى آخرين على خشبة المسرح . هذه هى أمثلة شائعة للملاحظات التى تخدم الذات .

وتصرف آخر يتطلب معاملة خاصة هو "الطريق الخلفى" أو التصرف الميال للقبول والإذعان . افترض أن عندك صفحتين من الإقناع تريد توصيلهما إلى شخصية أخرى . ماذا يمكنك فعله إذا لم تكن تباشر الإقناع حتى يومىء الآخر برأسه كأنه يقول "نعم أنا مقتنع؟" لقد حال بينك وبين ما تريد عمله : إن مشهد الإقناع قد انتهى تمامًا وحيث إنه ليس هناك دراما بدون صراع ، أين ستجد الصراع ؟ وإذا كانت التصرفات غير صراعية فمن الضرورى إيجاد مكون متصارع أو كاشط لتبرير الاستمرارية .

والحل هو استخدام إحدى الأدوات الرئيسية الأخرى للممثل : الدوافع (التى تنظم المشاعر) والتكيفات (التى تضم كل أشكال السلوك غير المتعمدة والاعتيادية أو التلقائية) . تأمل التصرف "يدعو" على عكس التصرف "يقبل" وليس بإمكانك أن تبقى على استمرارية هذا المشهد بدون تقديم مكون ما كاشط وإضافى . ولكن إذا اضطر القابل لتأدية تصرفه بتلون عاطفى مثل "يشك" فإن الداعى يمكن الاستمرار فى الدعوة حتى يختفى الشك . وهذا بالطبع يعنى أن الداعى سوف يضطر لاختيار كهدف له ليس "نعم" البسيطة ولكن "نعم" المتحمسة . أو فى ذلك الشأن قد يتقدم الداعى "فى شك" كما لو أنه يقترح انه لو قبل المدعو المجىء فقد يقابل شخص ما يسبب له حرجًا . ويمكن أن يكون التلميح هنا "هل أنت **متأكد** تمامًا بأنك تريد المجىء؟" أو إذا بحث الفرد عن حل للمشكلة من خلال مكون رسمى (تكيف) فإن الداعى قد يصاب فجأة بنوبة سعال ويستمر فى الدعوة بين نوبات السعال وبحة الصوت المفهومة .

ولابد أن يصبح واضحًا أثناء التكرار عندما يحدث تبادل فى المسار للخلف وهذا هو عادة الوقت لتحديد من سيوفر ظلال الصراع وكيف سيقوم به . ولكن على الرغم من الخطط الدقيقة عندما يكون العرض قد استمر لفترة ويبدأ فى الضعف قليلا فإن أحد المشاركين قد ينسى ويجد نفسه متفق تمامًا مع الآخرين بأسرع مما هو مطلوب . ثم ماذا ؟

إن فى مسرحية **الويز** ، تغنى الأم أغنية تحذير لدورثى ومن المفروض أن تظل دورثى غير مقتنعة حتى النهاية ، عندما لاتجد الأم ضرورة من الاستمرار فى الغناء . ولكن فى العرض الذى شاهدته ، وكان قرب نهاية الموسم - ما كادت الأم تبدأ فى التحذير حتى أومأت الابنة برأسها بشدة . والآن وقد أنجزت عملها بوضوح ، ماذا كان على الأم فعله مع الـ ٩٣ فاصلة الموسيقية الباقية فى الأغنية ؟ ولحسن الحظ فإن الأم كانت ممثلة ماهرة جددت قوة إقناعها كما لو كانت تقول ، "إنك ببساطة تومئين برأسك حتى تجعلينى اعتقد أنك مقتنعة . إننى لا أكترث إذا كنت تعتقدين أننى انزعج ، ولكننى لن اتركك تذهبين حتى أرى علامة فعلية بالتسليم . ربما ابتسامة دافئة وعناق". وقد استحق تمثيل وغناء الأم مدحًا خاصًا ، واستحقت دورثى التحدث معها إذ لم تكن إعادة جديدة كاملة .

الفصل السادس عشر

التصرف التكميلى

يتطلب هذا النوع من التصرف فصلا خاصًا به حيث إن هذا التصرف هو الذى يفصل بين الممثل المسرحي الفنان وذلك العادى . وتعلم كيفية تأدية التصرف التكميلى جيداً معناه اكتساب سيطرة مطلقة على قيم العرض . والتأدية الرشيقة للتصرفات التكميلية هى التى تخلق الوهم بأن العرض حقيقى تمامًا . إنه التصرف الذى يؤثر كثيراً فى استجابة الجمهور . إنه التصرف الذى يكتسبه الناس الذين نشئوا فى عمل العروض كما لو بالتناضح . وهو تصرف يصعب القيام به ولكن يمكن تعلمه والارتقاء به .

إن التصرف التكميلى يسمح لنا بأننا نبدو وكأننا نؤدى شيئين فى وقت واحد . وإذا أصبحنا متمرسين جداً فقد نتلاعب بثلاثة أو أربع أو حتى خمسة تصرفات فى نفس الوقت . بالطبع هذا وهم : نتكلم بصراحة ، لايمكننا تأدية مهام متعمدة بالضبط في نفس الوقت ، ولكننا نستطيع بسرعة التناوب بين عملين بطريقة تخلق الوهم بأننا نفعل هذا .

وإذا رغبنا فى لف طوقين بيد واحدة فسوف ندفع واحداً وعندما يدور ندفع بالآخر وبعد ذلك وعندما يتباطأ الأول أو ينحرف نعطيه دفعة أخرى بينما يهبط الثانى مؤقتًا ثم نعود للثانى ثم الأول مرة أخرى وهكذا . وبالمثل فقد نشغل انفسنا بنقل أخبار حادثة على الهاتف بينما فى نفس الوقت نخلط المحتويات التى لابد من إضافاتها فى

وقت محدد إلى طبق متقن من الطعام الذى نعده . وإذا أبطأنا في الفهم فمن الواضح أننا نقلل من أحد العملين بينما نجمع أفكارنا فى الآخر : وبعد ذلك تجمع بطىء للأفكار بينما نعود للأول . ولكن تأمل شخص متوسط الذكاء لا ترهقه الكيماويات أو الضغط العصبى أو التعب يستطيع هذا الشخص أن يصدر حكمين ذو قيمة فى الثانية. ألا ينبغى فى الإمكان النقر بالأصابع للأمام والخلف بما يكفى لكى ، بعد ملأ ملعقة شاى بالقرفة يمكننا جعل الملعقة مستمرة للحظة من علبة التوابل إلى إناء الطهى، بينما توضح إساءة فهم رجال الإسعاف للعنوان، ولسنا مضطرين لإبقاء الملعقة في وضع منتصف الجو لمدة نصف الثانية التى يستغرقها تصحيح الأمر لعامل التليفون فيما يتعلق بـ "شارع هاى" عندما اعتقد أننا قد قلنا "شارع بلاى" .

إن كل منا لديه بنك للذاكرة القصيرة المدى حيث يظل ما قد يقوله شخص ما لنا لبعض الوقت بعد سماعنا له . وندرك هذه الظاهرة عندما على سبيل المثال نبحث عن رقم هاتف ثم نكرر الرقم بصوت عال قبل طلبه لكى نخلق انطباعًا باقيًا بقوة الذاكرة قصيرة المدى وغالبًا. وفى الحقيقة فهى ليست قصيرة المدى فقد نحتفظ بها بلا وعى وإلى الأبد. وهذا الاحتفاظ الواعى غالبًا ما يشار إليه فى المسرح "بالتحويل" ، مثل حساب فى بنك الذاكرة لعقلنا . ونفس الشيء ينطبق على حواسنا الأخرى ، يمكننا الإعادة الفورية لما رأيناه ولسناه ، وتذوقناه وشممنا رائحته توا .

وهذا التحويل يجدى معنا حتى بينما نحن مكرسين تمامًا لمهمة أخرى أصبحنا محولين إليها . وإذا فاتنا كلمة أو اثنتين من عامل التليفون بينما نحن نزيل كتلة من

الصلصلة فليس هناك داعى للقلق : يمكننا سماعها عند الإعادة الفورية فى لحظة عندما نكون مستعدين . وإذا اعتمدنا على كوننا قادرين على التحول خلال نصف ثانية فلابد أن نكون قادرين على إعطاء التوهم بأننا نؤدى عملين فى نفس الوقت . وإذا استطعنا التغلب على صعوبة التحولات فإننا نستطيع الأداء مثل عازف الكمان أو البيانو الذى يرتجل على البيانو بينما يحادث شخصًا يعرفه أو الصحفى الذى يحتفظ بمكالمتين على الهاتف فى نفس الوقت .

إن التجربة مع تدريبات كهذه مثل لعب الكوتشينة بينما فى نفس الوقت يتم وصف حدث يومى . لا تتلعثم ولاتتردد ، ابقِ على كلتا المسعيين يتدفقان فى سهولة . أو تذكر فقرة صحفية بينما تتحدث على الهاتف . ومن المهم أن نتذكر بأن التصرف التكميلى ما زال تصرفًا مع كل أجزائه المشغولة . إن التصرف التكميلى ليس تكيفًا ، وذلك يعتبر جزءًا أتوماتيكيًا من السلوك . وهكذا فإن ارتداء معطفك بينما تعطى تعليماتك لجليسة الأطفال ليس من المحتمل أن يكون تصرفًا تكميليًا حيث إنه بالنسبة لمعظمنا يعتبر ارتداء المعطف عملا آليًا . وبالطبع إذا كان المعطف يربط بطريقة لا اعتيادية تتطلب تنفيذًا متعمدًا حينئذ يمكن رؤية العملية على أنها تصرفًا . ولكن تأدية تصرف يتصادف مع تكيف لا يحسب مع التصرف التكميلى بالرغم من أنه قد يبدو كذلك للملاحظ العابر . وبعض الممثلين والذين يدركون الانطباع القوى الذى يتركه السلوك متعدد المستويات يحاولون خداع التكيف من أجل التصرف ولكن ذلك عادة ما

تعوزه شرارة الشيء الحقيقى متعددة الأوجه . وهناك الكثير مما سنقوله عن التكيفات فيما بعد .

لقد كنا نفترض بأن الممثل هو الإنسان المتوسط الذى يمكن أن نتوقع بأن يؤدى على الأقل اثنين من الأحكام القيمية فى الثانية . ولكن إذا كنت ممثلا متمرسًا فلابد أن تكون قادراً على معالجة ثلاثة أو أربعة فى الثانية . وبعد ذلك إذا كنت تريد اكتساب الفطنة العقلية للسائق فى سباق فإنك سوف تحتاج إلى خمسة . وليس هناك فرصة لأن تصبح رائد فضاء حتى يمكنك اكتساب ستة . والكثير من التدريبات يمكنها المساعدة فى تحسين ذلك . وتعتبر المبارزة بالسيف واحدة من ذلك .

وأحد الأسئلة التى تثار عند تأدية كلا من التصرف الرئيسى والتصرف التكميلى بنفس القوة هو : كيف يمكننا معرفة الرئيسى من المكمل ؟ حسنًا أحيانًا لا نعرف لدرجة أن التصرف الرئيسى قد يبدو فيما بعد وكأنه خرج من الخطة . ولكن عندما نكون فى شك فقد تقول إن التصرف الرئيسى هو ذلك التصرف الذى يخدم المشهد على أفضل وجه .

فكر فى التليفزيون والفيلم وخشبة المسرح كأداء تستمتع به كثيراً . ومن المحتمل أن كل منهم يبدو وكأنه "إنسانى" و"طبيعى" و"متعدد الأوجه" وبطريقة أخرى فنحن لسنا راضين عن هذه العروض التى تبدو وكأنها تعطى ضوءاً متقطعًا للتحذير وترى فى النفق وأو إما أنها أنواع من السلوك . إن التمثيل البسيط هو "أو/إما" وهو مثل

الشخص الذى يمثل كما لو أنه فى أى لحظة فإن الشيء الوحيد الذى يوجد في العالم هو بالضبط ما ينظر إليه . فكر في شخصية في دراما تليفزيونية وهى تجلس إلى منضدة فى مطعم متهمة صديقها بالانصراف مع صديقته، وبشكل واضح تمامًا لا تدرك أن المطعم مملوء بالناس، والذين يسترقون السمع ومشاهدة هذا حتى ولو سمحنا ببعض الترخيص الدرامى. فإننا نجد أنه لابد من تعليق الشك قليلا لما هو ممكن بشكل معقول. ومن المحتمل أن نتقبل الشخصية التى تتهم ولكن في نفس الوقت تحاول أن تؤكد بأن المحادثة قد لاتسمع . بمعنى أنه من يؤدى التصرف التكميلى (إلا إذا بالطبع ينوى فعلا كشف الشخص الذى يتهمه على كل فرد فى المطعم . وحتى إذا كان هناك تصرف تكميلى لابد "من تأديته : للتأكيد على أن كل شخص فى المطعم قد وصلته الرسالة .)

إن السلوك الذي يعتمد علي "إما هذا أو ذاك" يعتبر جامد واصطناعى بشكل واضح ،لدرجة أنه غالبًا ما يستغل فى الكوميديا والفانتازيا لإبعاد الجمهور عن القبول التام للشخصية أو الموقف. وبالطبع هناك الحاجة فى اللحظات الحاسمة لكى نكون قادرين على إعطاء التحذير عن عمد لنركز على مهمة واحدة بغض النظر عما يحدث حولنا . ولكن المقدرة على جعل مثل هذه اللحظات تأخذ فى الاعتبار وينظر إليها على أنها أكثر أهمية مما حدث من قبل قد يتوقف جيداً على المقدرة على الفرملة الناعمة لما حدث من قبل . وهذه النعومة يمكن أن تتم بتصرفات تكميلية .

تخيل المشهد الذى فيه تعود الأم للمنزل إلى ابنتها التى ترقد على الكنبة تقرأ فى

كتـاب . "هل اتصل أي شخص؟" تسأل الأم . وبدون النظر تجيب الابنة . "أبى اتصل وقال أنه سيتـأخر ومن الأفضل أيضًا أن تتصلى بمارچورى فهى تريد منا الذهاب إلى الشاطىء يوم الأحد . ٠هنا من المحتمل ان تصبح القراءة تصرفًا أساسيًا ونقل الأحداث تصرفًا تكميليًا . وبتقسيم تركيزها تقلل الابنة من أهمية كل من التصرفين.) "هل جاء أحد هنا ؟ " تسأل الأم بينما تنظم وترتب البقالة التى احضرتها للمنزل معها . وترد الابنة "لا" وهى مازالت ترى نفسها مثل البنت فى الكتاب . ولكن ما هذه البقعة الحمراء على السجاد ؟ تسأل الأم . وحينئذ تضع الابنة الكتاب وتنهض وتفتش عن البقعة بعناية . هل ترى كيف شدد على التركيز المحصور بوضع الأنشطة الأخرى جانبًا حتى يتم خدمة عمل واحد ؟

إن مشاهدة العروض من قبل ممثلين ممتازين قادرين بسهولة على التعامل مع موضوعين أو أكثر أو المجاز هدفين أو أكثر من نفس الموضوع يمكن أن يكون تجربة ساحرة . إن القدرة على تأدية تصرف تكميلى يجعل فى الإمكان اختيار مجموعة كاملة من الأشياء والتعامل معها . ولولا الممثل فإن الشىء الواحد يبدو ضخمًا : الجمهور .

ولكي تبذل أفضل ما عندك على خشبة المسرح بغض النظر عن قدرة الجمهور على المشاركة بأى طريقة لابد أن ينظر إليه على أنه أنانية ولايفيد الانتاج . ولهؤلاء

المهتمين بأن اخراج التمثيل لابد أن يرتب بطريقة مصممة جيداً لخدمة احتياجات الجمهور ، يصبح التصرف التكميلى أداة لا يمكن الاستغناء عنها .

وهناك أوقات نخاطب فيها الجمهور مباشرة وفى هذه الحالة يصبح الجمهور هدف التصرف الأساسى . ولكن عادة فمن المفروض أن نتظاهر بأننا لانعرف أن هناك جمهوراً على الجانب الآخر من "الجدار الرابع" الخيالى . وفى هذه الحالة فإن الجمهور يعامل كهدف لهذه التصرفات التكميلية مثل : وضعه جانبًا ، إبعاده ، إرباكه ، توجيهه خطأ، تجريده من أسلحته ، صدمه ، استفزازه ، إثارته ، التوسل إليه ، الضحك عليه ، توحيده ، إسكاته ، تسليته ، إلهامه وترك انطباع لديه .

وكيف على سبيل المثال يمكننا وضع الجمهور بعيداً عن الجانب الصحيح؟ خذ مثلا الوغد والذى يتصرف "بإخلاص" نحو هؤلاء الذين على خشبة المسرح ولكن مازال يريد من الجمهور أن يدركوا نفاقه الخسيس . وفى الأيام الخوالى كان الوغد يستدير نحو الجمهور ويلف شاربه وضاحكًا بينه وبين نفسه يغمغم على انفراد مثل :إنه يعرف القليل ..." أما أساليب اليوم فهى أكثر تقدمًا ، فقد توضع فى عقل الجمهور جزءاً من عمل يتعرفوا عليه بأفكار بغيضة مثل تمزيق قطعة من الورق أو تفحص حجرة أثناء الصفح عن عمل بسيط يتسم بالقسوة فى بداية المسرحية مثل تعذيب القطة . (وبالطبع فإن المسرحية لابد أن تكون هكذا للسماح بمثل هذا العمل ، ويمكن أن يصبح هذا بعد ذلك فكرة مهيمنة – واضحة مثل الموسيقى الزاحفة أحيانًا ما تزال تستخدم لتدعيم مشهد بغيض . وبعد ذلك لاحقًا بينما "بإخلاص" تطمئن الأرملة بأنها لن تطرد.

يستطيع فى نفس الوقت الاستيلاء على الحجرة أو يمزق الورقة . هل تتذكر الشخصية التى لعب دورها فريدريك مارش في **الجناح التنفيذى** ، والذى جفف يديه بمنديل عندما كذب ؟ ومع كل ما يتوفر لنا هذه الأيام من اختراعات لم يعد ضروريًا لف الشارب لاظهار نياتنا السيئة .

إن المشكلة الرئيسية فى تأدية التصرفات التكميلية الموجهة إلي والتي تعتبر - الفخ الموروث فى التعامل مع كل التصرفات التكميلية - هى مشكلة النسبة . فالتصرف التكميلى يجب ألا يطغى أبداً على التصرف الأساسى . وحقًا فإن معظم التصرفات التكميلية لابد أن تكون على مستوى منخفض لدرجة لايدركها الجمهور . ولاتريد أن نعرض أمام الجمهور الحقيقة بأنه يتلاعب به . ومع ذلك فكثيراً ما تخرج التصرفات التكميلية عن أيدينا خاصة فى مناسبات مثل الليالى المفتوحة عندما نغرى بإهمال وحدة الإنتاج من أجل الرغبة فى الظهور بمظهر جيد بالنسبة للنقاد وأوائل القادمين ليلا ، والتصرفات التكميلية التى تشاهد هنا هى تصرفات انطباع لتوحيد زملائنا الممثلين وإخفاء أعصابنا عن الجمهور حيث قد تنحرف هذه المهام عن المسرحية .

وكثيراً من الممثلين يعرفون "ظاهرة الطريق" وهي كيفية فساد العرض عندما يتجول بدون مخرجه، والممثلون متعبون من تأدية نفس الأدوار القديمة مرات ومرات فى كل عرض، ويستسلمون لمديح الضحك والتصفيق. وعندئذ يتحملون المسئولية فى بدء تأدية التصرفات الرئيسية أمام الجمهور مثل "يتودد" ، "يحلب"، "يصل لحل وسط" ،

"يرخص" ، "يتهجى" ، "يمس" ، أو عندما يكون محبطون ومتضايقون تكون هذه التصرفات مثل "يعاقب" ، "يحرم" ، "يرسل" ، و"يهمل" .

كم مرة شاهدنا فيها الممثلين وهم يمشون بلا اكتراث فى العرض ؟ وقد يكونوا يسيرون من خلال الحركات حسب توجيهم . ولكن موقفهم تجاه الجمهور يبدو "إنكم بكم لدرجة لاتتذوقون معها عبقريتى : لماذا أزعج نفسى وأخرج إليكم" ومثل هذه المواقف فى النهاية تؤدى إلى تصرفات تكميلية مثل تجاهل الجمهور والحكم عليه بالسجن وحتى عقابه . وذات مرة سمعت ممثلة تخرج من خشبة المسرح بعد مشهدها الأول وهى تغمغم "إلى الجحيم معهم فهم لا يستحقون العمل من أجلهم". ومن الواضح فإن الجمهور لم يستقبلها كما شعرت أنه حق لها ، ولذا ففى بقية العرض كانت بالفعل تؤكد على كلمات معينة كما قد يفعل المرء مع طفل بطىء وفعليًا تقول للجمهور . "الشىء الوحيد الذى تفهمه هو كلام الطفل الرضيع وياللندم ، فإن مثل هذا السلوك ليس غير شائع.

اخترع لنفسك تصرفين مثل إيجاد رقم معين فى دليل التليفون وفى نفس الوقت اشرح لممثل زميل لك لماذا كنت متأخراً عن الميعاد . أدى كل تصرف بشكل منفصل فى أول الأمر . (وتأكد أن هناك اعتراض على التصرف "يشرح" ودليل التليفون سوف يزودنا بالمشاكل) . والآن حاول جمع التصرفين بلا تردد . وبشكل فعلى قم بتأدية هذين التصرفين ، معبراً اهتمامك بشكل خاص إلى الأهداف .

والآن قم بتأدية الخليط مرة أخرى ولكن هذه المرة مؤكداً أكثر على رقم التليفون . والآن مرة أخرى جاعلا الشرح أكثر أهمية . ومرة أخرى فقط هذه المرة فإننا نجتاز الخبو، ابدأ بجعل واحد منهما التصرف الرئيسى وتدريجيًا تسمح له بأن يتراجع إلى التكميلى، بينما ما كان تكميليًا يصبح الآن رئيسيًا . والآن اجتاز الخبو جيئة وذهابًا.

وبعد اكتسابك لبعض الاحتراف مع هذا النوع من التدريب ، دعنا الآن نجعل هدف إحداهما ("يشرح" على سبيل المثال) هو الجمهور . كرر ما سبق أولا واحداً فى المرة ، وبعد ذلك اجمع الاثنين . وبينما قد لايستجيب الجمهور فعلا ، ببساطة تخيل أنه يستجيب .

وفى حالة ما لم تجد فى هذه التدريبات أى تحدى لماذا لا تحاول مع تصرف رئيسى واثنين تكميليين . ثلاثة ؟ أربعة ؟ اننى أعرف ممثلا تعامل مرة مع خمسة تصرفات في وقت واحد. إن المهارة فى تأدية التصرف التكميلى سوف يثبت أنه ضرورى جداً فى التعامل مع الأداء .

الفصل السابع عشر

الاستجابات العاطفية

تخيل لعبة تمارسها دائمًا فى الفصول في ستوديوهات انسمبل . تحضر دستة أو أكثر من الصناديق المغطاة وكل واحد يحتوى على أشياء في حجم الإصبع أو الدمية أو العنكبوت الميت . ويفتح طالب أحد الصناديق ويفحص بعناية المحتويات بدون أن يسمح للآخرين برؤيتها ثم يغلق الصندوق . ويطلب من الطلاب الآخرين بعد ذلك أن يخمنوا ما بداخل الصندوق .

وبالرغم من أننى كررت هذه التجربة عشرات المرات ، فإننى مازلت مندهشًا من درجة الدقة العالية باستمرار فى عملية التخمين . وحتى عندما يحاول المتطوع أن يحتفظ بوجه لاينم عن مشاعر أثناء فحص محتويات الصندوق ، فإن الملاحظين يستطيعون عادة أن يتعرفوا على نوع الشيء الذى فحص وغالبًا ما يستطيعون تحديد الشيء الفعلى .

هل هذا يحدث من خلال التخاطر أو الاستشراف عن بعد؟ ربما يمكننا السماح بقياس بسيط لهذا الافتراض ولكن نسبة الدقة وكونية الظاهرة توحى بأن القوى الأخرى تعمل خاصة أن الاشارات لا يمكن أن تنقل من حجرة أخرى : لابد أن تشاهد فى ذلك الزمان والمكان .

ومـا أعتـقـده هو أن لغـة الكون تعـمـل هنا ، ربما اللغـة الوحـيـدة التى تنقل القـراءة والكتـابة والتـعـبيـرات الدقـيـقـة للغـة المكتـسبـة أو التـقـليد . دعنا نطلق عليـهـا لغـة الاستجابات العاطفية . وحيثما تسافر ومن تقابله فمن المستحيل ألا تفهم متى يشعر الغـريب بالود أو العـداوة ، السـعـادة أو الحـزن ، القلق ، الغـيـرة ، عـدم الاكـتـراث ، الشـفـقـة، الغـضب ، والإحبـاط وأحيـانًا لا تضطر حتى لرؤية الشـخص : وقـد تسـمع ببساطة صوته أو حتى عبر الهاتف . فالمشاعر من الصعب إخفائها .

ولذا ما يحدث عندما تفتح صندوقًا هو أن رد الفعل العاطفى الذي يحدث يغير من إشارات جسدك . وكلما درست الشيء أكثر وأدركت الصفات الخاصة المختلفة للشيء ، تتغير ردود أفعالك مع كل اكتشاف جديد وكذلك إشارات جسدك .

وربما يساعد وصف تجربة مماثلة فى شرح كيفية عمل لغة الاستجابة العـاطفيـة : تعطى امرأة فى الفصل صندوقًا . ونرى أنها تقترب منه بموقف من الغرابة والتردد . وهى تجلس وتمسك الصندوق بشـبـات وتنظر إلينا وتضـحك وتمسك الصندوق بطول ذراعيـهـا وببطء تفتحه وعندما لاتجد شيـئًا يقـفز منه تقربه من وجـهـهـا ، وتتـوقف ضحكاتها ويحل محلها حاجب مرتفع ورد فعل من الدهشة البسيطة وحب الاستطلاع، ثم تقترب وتضرب بأصبعها ما هناك بينما تجعد زوايا فمها مع النظرة التى تقول "كم هو سخيف الشعور بالخوف"، وتبتسم كالطفل بينما تبدو وهى تمزق الشيء برفع وخفض جزء منه . وبحجب الشيء عن أنظارنا تأخذه من الصندوق وتفحصه بدقة : وفجأة

تظهر نظرة رعب على وجهها . وبعد فترة وببطء تعيد الشيء في الصندوق وتبدو وهى تتهمنا ، ناظرة من وقت لآخر إلى الصندوق . وبعد ذلك تغلق الصندوق وهى حزينة إلى حد ما . ولكن بنظرة من عدم الاكتراث الزائف كما لو أنها مجرد لعبة .

وفى الصندوق كانت هناك دمية صغيرة مصنوعة من مادة السيليوليد مثل تلك التى يجدها المرء في علب الحبوب ، ولها أطراف متحركة وبدون ملابس / مبتسمة وذات ذراعين ممتدان كما لو أنها تدعو إلى عناق . ولكن عندما ذهب الطالب لالتقاطها اكتشف حبلا يتدلى منها مربوطًا حول رقبتها فى شرك الجلاد .

وقد خمن المراقبون أنها "لعبة" ، "دمية" ، "إحدى الألعاب" ، "شيء حلو" وبعد ذلك حدث لها "شيء مرعب وأمكن رؤيته فقط عندما تحركت" ، "رأسها فصلت" ، "قالت كلمة وقحة" وهكذا .

وفى حياتنا اليومية نتأثر إلى درجة ما بكل شيء نقابله . وفى بداية الأمر فإننا نحاول إدراك أو فهم ما نقابله ، وبينما نحن كذلك نجرى تقييمًا له . وإذا كان هذا الشيء ذو اهتمام عادى فإننا نستجيب بسهولة ورد فعل مألوف نسبى . وإذا بدأ ليس مهما نسبيًا بالقياس إلى مشاعرنا أو ظروفنا السائدة فإننا نستجيب بمشاعر من عدم الاكتراث أو عدم الصبر . وإذا كان الشيء الذى نقابله ذو معنى كبير فإن استجابتنا سوف تكون كبيرة ومتصلة . وإذا كان أيضًا مليئًا بالمعنى فقد نسكت للحظة قبل أن نزين نوعًا من الاستجابة الدقيقة . وإذا لم نستطيع فهمها ، أو نشعر أنها خارج الأمر،

فقد نستجيب بمشاعر من الارتباك أو السخط . وبمعنى آخر فمهما نرى سينتج عنه نوعًا ما من الاستجابة العاطفية لدينا .

ولو أن هناك شخص ما يشاهد تتتابع الاستجابات العاطفية لدينا كما نرى نحن تتابع المثيرات فهذا الشخص يكون فى موقع جيد لاستنتاج ما نراه . وحتى إذا حاولنا كتم مشاعرنا ، فإن الملاحظ قد يسأل . "ماهو المغزى فيما قد يرونه لدرجة أنهم يبذلون جهداً متعمداً لإخفاء ردود الفعل عندهم . لابد أنه هام جداً". إن أى جاسوس جيد يعرف ما ينبغى على كل ممثل أن يتعلمه : ما تكون على صلة به يثير انفعالك بطريقة خاصة جداً . إن الدرجة التى بها تفهم استجاباتنا العاطفية تعتمد أساسًا على ذكاء الشخص الذى يقرأنا . بعض الناس يصدقون أن شخص ما لطيف لأنه يبتسم : بينما الناس الأكثر إدراكًا يستطيعون اكتشاف ومضة جشع فى العيون التى تقول "إننى ابتسم لأننى على وشك انتزاع ضوء النهار منك" .

كيف يحدث أن تكون هناك علاقة سبب ونتيجة بين الإدراك والاستجابة العاطفية . بين المدخلات والمخرجات ؟ وفى هذا الصدد ما هى العواطف أو المشاعر على أية حال ؟ وحيث إن علماء النفس والخبراء الآخرين إما صامتون أو على خلاف مع بعضهم ، فإننى انضم إلى المناظرة وأقدم تفسيرى الخاص . إننى افترض أن العواطف هى استجابات نفسية غريزية بنعم أو لا للمؤثرات .

فعلى سبيل المثال فإن لدينا غريزة حب البقاء. وأى مؤثر يمكن تفسيره على أنه تهديد لبقائنا يجعلنا نشعر بالخوف وأى مؤثر نفسره على أنه تأمين لبقائنا يجعلنا نشعر بالأمان وبالمثل فإن المؤثرات التى تشبع أو تحرم غريزتنا الجنسية يمكن أن تسعدنا أو تصيبنا بالإحباط . ويكتب روبرت أردرى (وهو كاتب مسرحى بالمصادفة) وكونراد لورينز عن غريزة جامحة تحدد مقدار الدافع وراء محاولاتنا : وهكذا عندما نتقدم وننجح في مشروع نشعر بالتفوق ، وإذا لم ننجح نشعر بالإحباط .

يمكن أن نشعر بالكثير من المتعة ونحن نعدد ونربط بين العواطف والغرائز الممكنة ، ولكن لابد من كلمة تحذير . فكر فى المؤثر السابق على الغريزة والذى يتولد عنه العاطفة "الخام" وهي نوع من الاستجابة التى نراها فى الأطفال وفى الآخرين غير القادرين أن يضعوا ضوابط اجتماعية علي سلوكياتهم . والآن دعنا نفترض غريزة الفرح : طفل صغير جداً يعطى لعبة ويجرى ويلعب فى فرح . وبعد ذلك لو اختطفت اللعبة ياللغضب! يصرخ الطفل ويضرب ويقتل نفسه لو استطاع . وقد نعتبر هذه الاستجابات أولية . وحتى لو كان أحد الوالدين المحبين هو الذى خطف اللعبة فليس الغضب أقل شدة . ولكن إذا كان الطفل مدركًا بشكل كاف ليساوى بين أحد الوالدين ومصدر الطعام أو الراحة أو العاطفة ، إلخ وعاقل بشكل كاف ليدرك أنه لو قتل (أو حتى أزعج) أحد الوالدين فإنه إمداداته من الطعام والراحة والعاطفة إلخ ، يمكن أن تتهدد حينئذ فمن المحتمل أن يعدل استجابته العاطفية .

وعندما يستحضر الطفل عدداً من غرائز مجتمعه مع بعضها البعض ، فهو يصل إلى استجابة ليست كراهية لسلوكه المحبط ولا تأمين لانتظار وجبة ، ولكننا نرى رد فعل وسط ، وقد نطلق عليه "خيبة أمل" . وما حدث هو أنه عاطفة الكراهية قد تم تسييسها ، وعندنا عاطفة مشروطة أو مشاعر . ومن خلال تلك العملية تعدل كل العواطف لإعطاء دفعة لكل مجموعة الاستجابات الثانوية ومن الدرجة الثالثة ، والتى هى المشاعر .

والمشاعر بالنسبة للعواطف هى الانعكاسات المشروطة بالنسبة للانعكاسات البسيطة. ومايثير الاهتمام بشكل أكثر أن بعض المشاعر قد تضعف أو تصبح ضحلة لدرجة أن إرادتنا الواعية تستطيع التلاعب بها . ومن المستحيل تقريبًا استدعاء عاطفة أولية بالأمر المباشر ، أو حتى معظم المشاعر - حاول أن تخبر نفسك بأنها "قاتلة" أو "مخيبة للآمال " ولكن منطقة ضحلة واحدة من المشاعر يمكن توجيه الأمر إليها بمفاتيح: المواقف . ويمكننا إخبار أنفسنا بأن "نهدأ" ، "نبتهج"، "نفرح" ، أو "نحترس" ، وغالبًا ما ينجح الأمر بالرغم من أنه ما يكون نادراً على أى شىء أكثر من المستوى الأكثر ضحالة .

ولذا فهناك ما يمكن أن نطلق عليه نظرية القدرة على الاستجابة المكونة من مستويات للغريزة والتى تخدم عملية الاستمرار . وأكثر الاستجابات عمقًا وأقواها هى العواطف، مثل التيارات الكثيفة المظلمة القريبة من قاع البحر وعلى السطح مثل الأمواج والتموجات توجد المواقف السطحية بين المشاعر وهى غنية مثل البحر . وبالرغم من أننا نحاول تصنيف المشاعر فى مجموعات معروفة لأغراض الوصف ، فربما

يوجد فى الحقيقة مجموعات رفيعة أكثر من المشاعر مما يوجد من أحوال فى اللغة تصف ذلك .

وما هى الكلمة التى يمكن أن تنقل بطريقة واضحة المشاعر المعقدة لأم أثيوبية وهى تشاهد طفل آخر من أطفالها يموت بين ذراعيها ؟ ومع ذلك من لا يستطيع أن يقرأ ما بداخلها بوضوح؟ لأننا لا نقرأ فقط حزنها على خسارتها المحتومة . ولكن درجة الرواقية التي تأتى عن تجربتها هذه من قبل ومن ملاحظتها لفقدان كثيرين آخرين . وبعد ذلك فهناك وميض الأمل الضعيف والذى قد يحوله الشد والجذب والذى ربما المصور الشبعان يقدمه لطفلها . وأضف إلي ذلك الغضب المحتوم بأنه لايمكن عمل شيء للمساعدة والكبرياء والتحدى بأنها لن تنهار أمام الناظرين وأيضًا أثار انسحابها وصداقتها الحميمة مع الآخرين حولها ممن يعانون نفس الشدة والضيق . هل هناك أيضًا ذنب ما بخصوص وضع طفلها فى هذا الموقف ؟ وإذا كان الأمر هكذا ، فإن درجة من حب الانتقام ربما من الزوج الذى ربما قد يكون اقترح مغادرتهم للقرية . هل هناك حل ربما الثأر والذى يمكن أن ينفجر يوما ما إلي ثورة مسلحة ؟

ظلال فوق ظلال من الفروق البسيطة العاطفية كل منها ذات وزن واستمرارية مختلفة، كل منها يتحرك باستمرار ويدخل في نسيج مع الآخرين ، ما هى الكلمة التى يمكن بشكل مناسب أن تصف موقف مشاعر الأم ؟ حزينة ؟ مذهولة ؟ غاضبة ؟ بالتأكيد لا تكفى أى كلمات خاصة عندما نفكر فى الكم الكبير من الارتباطات المتراكمة فى كل لحظة حية : وبالنسبة لهذه الأم فإن التجربة لابد أن تحمل آثار لا

تنتهى من العواطف عادة رفيعة لدرجة لا يمكن الفصل بينها ومنطلقة بسرعة لدرجة لايمكن ملاحظتها وحالتها واحدة من الاستجابات الشخصية الفريدة للموقف فى هذا العالم المكون من خمسة بليون نسمة . والأم التالية فى هذه الظروف سيكون لديها استجابات مختلفة جداً مثل اختلاف بصمات الأصابع . إن إدراكنا الكلى سوف يراها متشابهة ، أما معرفتنا المدربة فسوف نرى كل الفروق الهامة .

وكل هذه المكونات الواضحة والرفيعة لابد أن تضيف إلى نوع خاص من السلوك حتى يبدو حقيقيًا . وعندما نلاحظ سلوكًا تتصل فيه كل الأجزاء ببعضها ، فقد نشك فى حقيقة ذلك السلوك . بالمثل لو كانت هناك مكونات معينة ولكنها لاتبدو متناسبة (حتى لو ترى تحت ميكروسكوب الحكيم) فإننا سنميل إلى الشك فى حقيقة ذلك السلوك أيضًا . ولو لاحظنا هذه النوعية من الأمهات ورأيناها تسقط رضيعتها حتى تستطيع بحرية دفع النساء الآخريات جانبًا فى محاولة لخطف شيء رخيص من صندوق به أشياء تافهة فقد نشك فى عمق حزنها . إن التوافق هو شيء طبيعى وضرورى ولكن هناك حدود . وفيما وراء هذه الحدود نميل إلى عدم التصديق .

وهذا يثير فى النهاية موضوعًا هامًا للممثل : هل يمكن إخفاء المشاعر الحقيقية ؟ هل يمكن للممثلة الماهرة أن تزرع بين من هم فى حزن شديد وتستدرجنا إلى التصديق بأنها أم أثيوبية حقيقية ؟ حسنًا ، إن الممثلة الجيدة يمكن أن تولد مشاعر حقيقية مماثلة وربما - تستطيع أن تضحك حتى على الشخص الحكيم . ولكن شخص ما ينخرط فى

العواطف بدون الشعور الحقيقى بالحزن ، واليأس ، إلخ . يمكن عادة نزع القناع عنه . وذلك لأن بالرغم من أن كل شعور به فرط من الاستجابات الخاصة ، كل المشاعر لها على الأقل ثلاث علامات محذرة بينها ، وكلما كانت المشاعر أعمق ، كلما كانت علامات التحذير ملحوظة أكثر .

* **التناقض** : إن المشاعر القوية عادة يصاحبها جهد كبير لكبحها وبالطبع فإن المرء قد يفقد سيطرته على المشاعر ، ولكن ليس بسبب قلة المحاولة . ولذا عندما نرى سلوكًا عاطفيًا يبدو إجباريًا أو متوقعًا فى شغف أكثر من اللازم ، فقد نشك . وتذكر أن السكير لايحاول أن يطعن بالخنجر .

* **الاستجابات المتغيرة** : إن السلوك يتذبذب بسرعة فقد يشعر المرء بشىء الآن وشىء آخر بعد ذلك ولأن المشاعر والمحاولات تتغير . إن المشاعر المختلطة نحو الاخرين ومن الآخرين تتكشف كظواهر جسمانية واضحة .

* **الاحتفاظ** : إن الشعور الحقيقى يستغرق وقتًا لكى يتبدد . وحتى بعد التخلص من المؤثر ، يستغرق الأمر وقتًا لكى يخلص المرء نفسه من علامات الشعور . وقد يتحول إلى ظهور نشيط من نوع مختلف بينما الدموع قد تتحول إلى ضحكة . أما الهياج فهو يستغرق وقتًا لكى يهدأ حيث إن دواء الإدرينالين أو ما يشابهه يأخذ بعض الوقت لكى يتحرك من مجرى الدم . وهناك شك فى الامتصاص الكامل أو الفجائى للمشاعر القوية .

وإذا لم تكن كل هذه العلامات التحذيرية حاضرة ، فقد نشك فى أن المشاعر والعواطف يتم اللعب عليها (والإشارة لها) . ومع الممارسة فقد نستطيع فى الحال إدراك الأنماط الشائعة فى لعبة ردود الفعل المتغيرة الألوان : الابتسامة المؤقتة قبل الدموع ، إيقاف المحادثة فى أثناء المحاولة المستميتة لاحتواء انفلات الشعور ، جعل الصوت سطحيًا والصعوبة فى اللفظ أو إفشاء ما هو مكبوت مثل السيطرة على اليدين والجزء العلوى من الجسم ولكن تتحرك القدمان بشكل متهيج .

ليس فقط الممثلون هم الذين يستطيعون معرفة الفرق بين المظهر الحقيقى والمشار إليه للعاطفة . والجمهور ، بالرغم من أنه قد لايستطيع تحليل أعراض محددة يستطيع غالبًا أن يعرف بقلبه متى يكون فى وجود عاطفة حقيقية فى عرض ، خاصة إذا لم يخدع بالحيل المتكررة لما يحب أن يصدقه. وأطفال المدارس فوق كل هذا قد هوجموا من قبل العروض الضعيفة للشركات المؤلفة بسرعة، والتى تقدم شكسبير كما لو كان دواء مسجلا، ولا عجب فى أن الأطفال أحيانًا يهاجمون الممثلين بدورهم بالفاكهة والإهانات. ومن ناحية أخرى فقد شاهدنا نفس مجموعات الأطفال وهم يصلون فى شكس إلى المسرح مستعدين لممارسة الأذى ، وبعد ذلك بدقائق قليلة من العروض المدمجة ، مع مشاعر حقيقية - يجدون انفسهم مأخوذين مثل الممثلين من الجماهير عندهم أحلام مبنية على الرغبة - إن أطفال المدارس بطريقة مشهورة لايشجعون بسرور ما هو ضعيف ولا يشعر به وكذلك البالغين من الجمهور . وعندما يظهر الإمبراطور أمامهم ، فمن الأفضل أن يكون مرتديًا ملابس الإمبراطور الجيدة المعبرة .

الفصل الثامن عشر

حالة المشاعر فى التمثيل

ليس كل دور طبيعيًا في الأسلوب . وهذا يعنى أنه ليس كل دور يتطلب التصوير لكشف الأمر كله والتفاصيل الدقيقة للسلوك الذى نجده في الأم الأثيوبية فى الفصل الأخير . بعض الأدوار تتطلب تخطيطًا عامًا يحتوي علي : تهكم سياسى ، سخرية ، كاريكاتير ، إلخ . والبعض يحتاج إلي سلوكيات ذات عناصر متنافرة لكى لا تتناسب المواقف أو المشاعر مع التصرفات أو التصميمات الرسمية للصوت أو الجسم : وغالبًا ما تعتمد الكوميديا على هذا النوع من عدم التوافق الغريب .

غيرأن كل الأدوار سواء كانت طبيعية أو غريبة تتكون من وحدات بناء ، تلك المكونات التى يراها الجمهور كمفاتيح لهوية الشخصية . وحيث إن ، كما نعرف ، الشخصية هى وهم قد أعد من أجزاء الممثل مثل وحش فرانكشتاين ، فما هى هذه مفاتيح المكونات التى يلاحظها الجمهور ؟

والإجابة هي كل شىء نقوله أو نفعله يستطيع الجمهور أن يكتشفه . فإذا تكلمنا ، يسمع الجمهور الصوت ، وإذا أخذنا فنجانًا من الطبق ووضعناه على شفتينا ، فهم يفترضون أن الشخصية سوف تشرب . وإذا مشينا على خشبة المسرح ونحن نعرج ،

فهم يفترضون أن هناك عيب فى أحد الأطراف أو جرح فى الشخصية . وإذا شاهدوا الدموع ، فعندهم مفتاح لمشاعر الشخصية ، ولكن لو تعرفنا ، فإن أجهزتهم البديهية تبدأ تتحرك ، ويدور همس بسيط ، "إن الممثل عصبى" .

ولو كنا قادرين على احتواء أعصابنا ، والتحكم فى عرقنا ، فربما لم يقدم العرق التحذيرى أى مفتاح عن صنعتنا المتصدعة لتنتقص من وصفنا المصمم للشخصية. وما نقوله هو أن كل شىء فى العرض والذى هناك ليكتشف هو في موقع ليساعد أو يعوق وصفنا للشخصية . وإذا استطعنا وضع مكونات مفهومة مناسبة للعمل من أجل بناء الشخصية حينئذ فإن كل من هذه تصبح وحدة بناء : وإذا استطعنا أن نتعلم بأن نعرق عندما يكون هناك تلميحًا ، فقد يعتقد الجمهور عندئذ – كما نريدهم – أن "الشخصية عصبية".

إن المشاعر يمكن ملاحظتها : فلغة الأجسام تفشيها . ولذا فنحن نحتاج لأن نوحد مشاعرنا بطريقة – حتى لو لم تضىء الشخصية أو الموقف – فهى لا تعوق أو تدمر التأثير الذى نريد تحقيقه . وفى التصوير الطبيعى لشخصية محبوسة فى زنزانة ، فليس من الحكمة بالنسبة للممثل أن يسمح لضحكات الجمهور وتنهداته وبكائه أو تصفيقه بأن تؤثر عليه والتنعم بطريقة عشوائية فى ردود الفعل المختلفة من الجمهور ، هى إظهار الاستجابات الرفيعة والتى سوف تكتشف ، والتى سوف تتسبب فى انهيار الجدار الرابع الخفى . وهذا الاعتراف الرفيع بالجمهور يمكن أن يصبح وحدة بناء طائرة صغيرة لكى نبعج وصفنا للشخصية المتجمعة بعناية .

وبالمثل ، فإن أى محاولة متعمدة لجذب الانتباه إلى حرفية الممثل وليس إلى الشخصية يمكن أن يكشف القناع عن الممثل تمامًا . إن طريقة "انظروا إننى أمثل" والتى يأخذ بها بعض الممثلين سوف تدمر تمامًا وحدة العرض . وحتى فى التصوير الكاريكاتيرى حيث يتوقع من الشخصية أن تأخذ الأمر بجدية فإن أى تعليق على الشخصية من جانب الممثل يكون مدمراً . ولقد شاهدنا جميعًا وجها ما من المفروض أن يكون جامداً وكوميديًا وهو يضحك على نكاته ، ونعرف كم هو مميت يمكن أن يكون ذلك بالنسبة للعرض . حجر طائر ؟

وفى التراث المسرحى اليابانى المسمى بونراكورزا ، فإن العرائس ذات الحجم البشرى يقوم بتشغيلها متخصص في فن العرائس يرتدى الملابس السوداء ويقف على اليمين أو خلف كل عروسة . إن سنوات من التدريب والخبرة تساعد مشغلى العرائس هؤلاء فى تحقيق تلك الدرجة من الإيهام حتى أن الجمهور المدرك يعتقد أن تلك العرائس هى أناس حقيقيون . وحيث إن كل مشغلى العرائس ليسوا بنفس درجة المهارة ، فليست كل العرائس تصبح مفهومة بدرجة متساوية . وفى واحدة من الفرق حيث معظم مشغلى العرائس يرتدون أقنعة سوداء لإخفاء وجوههم ، فإن المعلم لايرتدى أى قناع ولا يكشف مطلقًا عن أي مشاعر ولكن شدت كل العيون فى شفقة عميقة إلى العروسة التى يشغلها ويبدو أنه عندما يكون المشغل قد أصبح متقنًا فى تشغيل عرائسه وفى نفس الوقت يستطيع السيطرة على إظهار مشاعره حتى لايتدخل فى سحر خشبة المسرح ، حينئذ فقط يمكن أن يزيل القناع.

وهذا ينطبق على قولنا بأن المشاعر هى مكونات بناء أولية للعرض بعدة طرق . وربما نرى عرض المعلم فى تشغيل العرائس كعمل يتصل بالإخماد والقدرة على السيطرة على مشاعره حتى لايظهر شيء يساعده أو يعلق عليه وإلا يقلل من قيمة الوهم الذى تسوقه العروسة . ولكن طريقة أخرى للنظر إليه هو رؤية مشغل العرائس كشخص يقدم المشاعر عن عمد ، مشاعر الانفصال : وليس عمل يتصل بالإخماد ولكن يتصل بالاستنتاج أو إحلال البديل .

وما يتصل بالأمر هنا هو أن مشغلى العرائس ذوي معرفة واسعة بالمشاعر - والسيطرة عليها وأيضًا مظاهرهم الجسمانية - لدرجة أنهم يستطيعون إخفاء مشاعرهم بينما يزودون عرائسهم بلغة مشاعر الجسد حتى تبدو أكثر حيوية من العديد من الممثلين البشر .

وربما تعتقد أن العروسة لايمكن أن تبدو أبداً وكأن فيها حياة حقيقية ، حيث إن أحد الأشياء التى تجعل الإنسان يبدو إنسانًا هو العدد اللانهائى من الاستجابات الجسدية الرفيعة والتى تتكلم بلغة المشاعر . ولكن كمتوهم فإن المؤدى لا يطلب منه أن يقدم كل فارق دقيق من التفاصيل ، فقط يختار تلك التفاصيل والتى هى إفشاء لمشاعر الشخصية . وهذا لا يعنى بأن كل ما يحتاجه المؤدى ليقدمه لنا هو إنشاء واحد لتفاصيل شيئين حتى نؤمن بوصفه للشخصية . ولو كان الأمر هكذا لكان سهلا جداً .

إن المشكلة هي أننا نميل أيضًا لإظهار التفاصيل الأخرى والتى قد تكون ضد الإنتاج كنتيجة لـ : (١) كوننا على خشبة المسرح . (٢) عندنا جمهور أو كاميرا تنظر إلينا. (٣) غرائز البقاء لدينا فيما يتعلق بذلك . (٤) كبريائنا الحرفى والتزاماتنا نحو الوظيفة . (٥) المؤثرات الأخرى المتصلة بالعمل . إن المؤدى لا يستطيع تمامًا تجاهل بعض من استجاباته العاطفية نحو ظروف العرض . وكل من هذه المؤثرات يغرينا لنكشف محاذير العصبية ، الرضا عن النفس ، رد الفعل الزائد نحو الأجزاء الصعبة فى التمثيل ، الضعف ، التوقع وما هو أكثر .

ولذلك عندما يعمل المؤدون بشكل حيوى ، فإنهم لابد أن يقدموا علامات عن الصفات الإيجابية ويؤدونها بنشاط أكبر من المعتاد ، حتى لايؤدون فقط بنجاح صورة الشخصية ولكن أيضًا يحيدون تأثير تلك الاستجابات الشخصية غير المتصلة والتى هى إفشاءات مدمرة للعرض . إن مشاعر الشخصية ومشاعرنا فى حاجة إلى تنظيم متعمد وفنى مثل التصرفات ، والصوت والسلوك الجسدى . وكل هؤلاء جزءًا من الوهم الكلى ، وكل يساهم بأبعاده ، والكل قادر على جعل العرض غير عاجز عندما يتجاهل أو يساء استخدامه .

إن التصرفات يمكن أن تنفذ بعناية . بوسعك الاتهام ، والمدح ، والإدانة ، والمضايقة ، والتسلية : اذكر اسم أى فعل ويمكن تأديته . شكل الصوت والإشارة يمكن أدائه بإتقان من خلال التكرار والتعود : فى الحقيقة قد ينتج بشكل سهل أكثر من

اللازم ويستخدم كبديل فارغ للتصرفات (من خلال الحركات) أو كبديل للمشاعر (بجذب الوجوه أو عرض العلاقات الخارجية للعواطف) . ولكن المشاعر نحصرها باستخدام خيالنا حتى نجعل أنفسنا نصدق أننا نقابل مؤثرات مختارة معينة والتى تطلق فينا استجابات عاطفية مفيدة ومتصلة . ونأمل أن نزيل أو نقلل إلي أدنى حد العواطف المدمرة والتى تنتج عن موقفنا الفعلى .

وما هو أكثر إن الشعور الحقيقى الذى نصل إليه من خلال ذلك الخيال يقدم لنا مكافأة كبيرة . فهو عادة ما يلهب خيالنا أكثر . هل تذكر كيف أننا افترضنا أن الخيال هو بركة واسعة من المعلومات التى تنتظر من يستدعيها . كيف يتم ذلك فعلا ؟ يمكننا استخدام وظيفة التفكير الواعى لدينا بالطبع ، ولكن ربما أيضًا نثيرها بوظيفة الشعور لدينا . "هيا نذهب فى نزهة" لماذا ؟ "أشعر برغبة . ومرة أخرى ، "لماذا؟" وعند الفحص الدقيق والصريح قد يتكشف أن الفكرة جاءت من حالة ملل لا واعى . وإذا استطاع مثل هذا الشعور الضعيف أن يعطى ميلاداً لفكرة ، ماذا قد يفعل الشعور القوى ؟ إن أى عالم نفس يستطيع أن يشهد كم كثيراً من سلوكنا اليومى ربما يرجع إلى مشاعر لا واعية .

وسوف نناقش كل شىء عن السيطرة علي المشاعر فى الجزء المطول عن الأساليب الدافعة . ولكن أولا ، هناك الكثير لابد من قوله بشكل عام عن أهمية المشاعر للعرض المسرحى، وسوف نقول بعضًا من ذلك فى الفصل التالى .

الفصل التاسع عشر

"لماذا" و "لأن" المتصورة

إن المكون العاطفى للعرض هو مصدر للدفع ولون العمل . دعنا نفسر ذلك بمثال . افترض أننا نريد تأدية التصرف "يوبخ". الشخص الذى يوجه له التوبيخ هناك ، وكذلك الكلمات المستخدمة في التوبيخ ، ولكننا نحتاج إلى "لماذا" : لماذا توبخ ذلك الشخص؟ هل لأنه أسقط فازة ؟ ربما يكون هذا سببًا لتوبيخ شخص ، ولكن ليس سببًا كافيًا لتوبيخه ، ليس هناك شيئًا فى إسقاط الفازة لكى يربطنا بالتصرف .

ربما هى كلمة "لأن" الإضافية! ، إننا اشترينا تلك الفازة بما قد أدخرناه فى العطلات و"لأن" ذلك الشخص كان يتصرف بلا تفكير فى أمثلة أخرى ، وتصبح الفازة المكسورة الآن "سببًا" لنا حتى نتخذ قراراً : ولأننا الآن نشعر بالغضب : لذا نجد من السهل أن نوبخ .

ولكن أليس الانفجار الانفعالي والهتافات والتوبيخ كل هذه الأشياء محملة بالعاطفة أو الشعور ؟ والحقيقة أن كلمة "نفخ" التي قد تسللت تشهد بكيفية "التوبيخ" المجرد من العاطفة ويمكن أن يرتفع إلى شىء ملونًا بشكل أكبر . ولقد اكتسبت نوعية خاصة من التفاصيل فى "لأن" . والغضب قد زاد من التوبيخ ولهذا فإن التوبيخ يتم بغضب . والفعل تدفعه وتلونه العاطفة .

وهناك اصطلاح مفرد نستخدمه ويغطى مفاهيم "لماذا" "لأن" و"نقطة الانطلاق" و"منصة الانطلاق" و"الدافع" :المحث" و"الوقود" و"الالتزام" وآخرين من نفس النوعية . ونطلق عليه مرجع . "ما هو مرجعك ؟" يعنى ماذا تستخدم حتى تستمر عاطفيًا ، وليس فقط استطاعة المعرفة أو التحدث .

واللون المتغير - هو نوعية الإلقاء أو التنفيذ - والذى قد نشير إليه بالتبادل كـ"العاطفة" ، "الشعور" ، "المزاج" ، "اللون" أو "الظرف" بمعنى بغضب ، بسعادة ، بإحباط وهكذا .

من الضرورى أن نتذكر أن **الألوان لاتمثل** ! ولكن التصرفات تمثل أن الألوان تتولد من خلال الاختيار المناسب وقبول المرجع وهى تتذبذب فى أثناء تأدية التصرفات ، الآن بشكل متغير ، والآن بشكل قوى ، وهى ترقص حول العمل مثل الرائحة حول الزهورَ . ونحن نجهز للألوان من خلال تصميم مراجع مناسبة . ويجب ألا نسد الأصوات الغاضبة إذا لم نشعر بالغضب . وليس إذا توقعنا أن يصدقنا الحكماء .

إن توليد المشاعر والسيطرة عليها مهم خاصة عندما نصمم "الصراع الداخلى" . ولقد رأينا كيف يمكن للتصرفات أن تصبح في صراع . وكذلك يمكن للمشاعر أيضًا . والنزاع فى داخلنا إذا كنا نبحث عن وصف عميق للشخصية . وقد وصفت كارن هورنى الصراع الداخلى كا "الفرق بين ما تريد أن تفعله على العكس من ما تضطر أن تفعله". وإذا كان الأمر ان نفس الشىء ، فليس هناك أى صراع داخلى "ويبدو العرض ضحل نسبيًا . ما تراه هو ما تحصل عليه .

ولكن عندما يصمم المرء مشهداً لمشاعر متناقضة ، ينتج عن ذلك إثراءً كثير ولا نرى فقط الصراع العنيف المعتاد بين الشخصيات ولكن بداخلها أيضًا وقد تتداخل جميعها . وبالمهارة نستطيع أن ننسج تلك الخيوط من المشاعر مع خيوط التصرفات والتكيفات ، مثلما قد يفعل المؤلف الموسيقى مع السيمفونية . وهكذا تمثيل رائع !

وفى استوديوهات انسمبل حاولنا أن نكتشف ونصنف المراجع العاطفية إلى أنواع فنية . وكل نوع قد يحتوى أدبيًا على آلاف المراجع ، ولكنها وضعت فى مجموعات تحت أسلوب خاص لأنها تشترك فى صفات ملحوظة معينة فيما بينها . وقد تتقاسم منهاجًا معروفًا مفيداً لأنواع معينة معروفة من الاستجابات ، أو قد تتقاسم تأثيرات جانبية معروفة بعضها مفيد وبعضها ضار .

وفى أى الأحوال فقد صممنا كتالوجًا يحتوى على ٤٥ أسلوبًا دافعًا ونعتقد أنه يضم كل المراجع التى قد يستخدمها الممثل المسرحي . وإذا كان هناك شيئًا لا تتضمنه القائمة فربما يرجع إلى أننا لم نفكر فيه ، لم يذكره أى شخص لنا ، أو أنه من المحتمل أن يكون اسلوب واضح في نبراته والذى اعتقدنا أنه لايستحق أن يذكر .

والقائمة الكاملة للأساليب الدافعة توصف وتناقش بشكل تام فى الفصول التالية . وفى هذا الفصل ولكى يسهل فهم الجزء التالى ، نريد أن نناقش فقط الأسلوب الأول . ها هو .

نعم ترك السطر فارغًا . إن الأسلوب الأول ليس واعيًا على الإطلاق ، من المحتمل أن يكون الأسلوب النهائى . وحيث إن معنى الأسلوب هو " معرفة - كيف" ، فهذا هو معرفة كيف والذى يرغب فيه كلنا بإخلاص . وهو معرفة كيفية الكائن بداخلنا بالفعل والذى يعمل من أجلنا بدون أن نضطر إلى استدعائه عن وعى . وإذا احتجنا اسمًا له فيمكننا أن نطلق عليه الإلهام . والبعض يفضل أن يطلق عليه البديهة . ولكن هى نفس العملية .

وعندما يأمر المخرج ممثلا بأن "يوبخ" ويكون الممثل حاضر البديهة ، فإن الممثل يبدو بالفعل تلقائيًا وكأنه يولد طاقة من الغضب ليساعده فى شن التصرف "يوبخ" ويلونه أيضًا . ولكى نكون متأكدين فهناك الكثير من الإشارات العصبية والتى تعمل تحت الجمجمة حتى يخرج الغضب المناسب للموقف . ولكن الممثل قد لايكون حتى مدركًا بشكل بعيد للارتباط الموجود ، فهو ببساطة يخرج كغضب .

إن الإلهام قد ينتج بشكل تلقائى أى من المكونات المطلوبة . فقد ينتج مفاهيم فى الشكل ، أو التصور المبدع ، أو المشاعر المتباعدة ، أو الإحساسات المستدعاة أو المفاتيح المؤدية إليها يمكن للمصدر أن يخرج أى من هذه . ولكن الغرض الآن هو أن نسعى وراء المراجع الملهمة للمساعدة فى توليد الشعور ، أو ببساطة المشاعر التلقائية نفسها . وفيما بعد يمكننا أن نستدعى الإلهام لمساعدة أخرى .

إن المثال التالى قد يجهد سرعة التصديق ولكننى سأشهد بصدقه . أحد الممثلين

الفظعين من الذين أعرفهم قام ذات مرة بأداء عرض رائع . وكان الدور يتطلب منه أن يدافع عن نفسه من تهمة محاولة قتل زوجته . وعندما ذهبت إلى مؤخرة خشبة المسرح لتهنئته ، تأمل وقال إنه لم يستخدم أى "أسلوب" على الإطلاق ، وكم كان مخترعًا هذا الممثل وهو يذهب إلى حساب وجهد التعرف الواعى على الأساليب ، إلخ . لقد عرف أنه سيؤدى عرضًا كبيراً ومن المحتمل لم يكن يعرف أيضًا أننى سأشاهده وهو يفعل ما هو فظيع . ولكنه لم يبد أنه يربط أدائه بحقيقة أنه قبل عدة سنوات ، قد واجه تهمة محاولة قتل زوجته .

إن كثيراً من الأطباء النفسانيين لهم الخبرة مع مثل هذه المواقف وإذا كان قد نسى هذه التجربة ، فهذا مالا أعرفه . ولكنه لم يربط عن وعى بين العنصرين . ومع ذلك فإن بديهته كانت تعيد تمثيل التجربة السابقة بالرغم من الكلمات والأسماء المختلفة .

حسنًا ، إذا كان الإلهام أو البديهة شيئان جيدان ولايتطلبان مجهوداً ، فلماذا نتضايق مع أى شىء آخر ؟ وكما يقول ستانيسلافيسكى و"تبدأ الأساليب الواعية حيث يفشل الإلهام" وهو يفشل : من أجل كل شخص أحيانًا ومن أجل بعضنا غالبًا ، ولذا فلابد من العودة المتعمدة أكثر للبحث عن أشياء حتى نكشف عن مخزون المشاعر.

وهناك إغراء بالمكافأة . وعندما نكون قد عملنا بأسلوب واعى بشكل جيد وكاف وغالبًا كاف ، فقد يصبح جزءًا من منهاجنا البديهى . ويمكن أن يصبح أسلوبًا لا واعيًا. وهكذا فإن مصدراً آخر من الإلهام يولد .

كيف يمكننا تنمية الإلهام ؟ أساسًا باللجوء للعمل : مشروعات ، مشاهد ، مسرحيات ، إنتاج - أى مساعى مسرحية أو غير مسرحية والتى تتطلب منك أن تأخذ بحل المشكلات . وبعد ذلك اجعل ثقتك في نفسك واقتحم الموضوع . والتدريبات كتلك التى موضحة فى التفكير الجانبى لدو بونو هى تدريبات رائعة لغرس حل المشكلات الخيالية .

وكلمة أخرى سحرية "دع" "دعها" تحدث . لا تندفع ، ولا تجبر ، ولاتقلق . استرخ. وخذ الأمر بسهولة ، تعامل مع موضوع المشكلة بواقعية ، وإذا لم يحدث هذه المرة ، وسمحت الظروف ، أجل المسألة إلى اليوم التالى : فكم من المرات يستيقظ المرء مع وجدتها !

إن المؤسسات عند معظمنا مجهزة جيداً بالانطباعات . والمخ عبارة عن كمبيوتر حكيم . وما علينا إلا أن نجد أنفسنا "ها هى المشكلة" . ونخطط بقدر ما نستطيع ثم نتركها . لاخوف . وغالبًا مقطع موسيقى ! وبالطبع فإن الفكرة الناجحة قد لا تعمل كما هو مطلوب ولكنها سوف تكون بداية . وبعد ذلك فكرة أخرى ربما . وبمرور الوقت فقد يضطر المرء للجوء عن عمد إلى أفكار تغيظ من خلال اللاوعى . ولكن اعط الفرصة أولا للإلهام . وهو عادة أسهل طريقة وغالبًا ما يعطينا أفضل الحلول .

وبوسعنا أن نترك موضوع الإلهام عند هذه النقطة ، بدون جس سر جماله . ولكن بينما نتفحص قائمة الأساليب الدافعة ، فإن بعضنا قد يستفز ليتساءل. أعتقد أننى

أرى كيف أن العلاقة بين السبب والمؤثر لهذا الأسلوب الخاص تعمل . ألا ينبغى أن آكون قادراً على بناء صلة بشكل مساو وبوضوح مع الإلهام ؟"

ولذا دعنا نحاول ، وذلك بتشبيه عملية الإلهام بأمين المكتبة العظيم والذى يستطيع أن يضع يديه على أى كتاب فى المكتبة . وعندما نقترب منه بلطف فقد يعطى لنا أى كتاب أو ببساطة بعض المعلومات منه ، أو معلومات ملخصة من عدة كتب . ولكن لا يهم كونه كفء فإن قدراته تتبدد إلا إذا كانت هناك مكتبة ذو خزين جيد يمكن اللجوء إليها .

تقريبًا كل واحد من الأساليب الدافعة مساو لأمين مكتبة . والبعض أفضل من بعض ، والبعض متخصص فى مجالات معينة . ولكن الجميع يمكن الوصول إليهم . وقد نتخيلهم وهم واقفون عند الكاونتر الأمامى . ومن ناحية أخرى فإن الالهام له مكتبه فى الخلف .

وبوسعنا فعل شيئين لجعل استعادة الشعور أفضل لنا . فيمكننا أن ندلل أمناء المكتبات ونزودهم بكثير من الخبرة . ويمكننا أن نزود المكتبة بإمداد دائم من الكتب الأفضل . ويمكننا أن نتأكد من أنها تحفظ فى حالة جيدة .

إن هناك مكتبات قليلة جداً فى أى مكان بها كتب كثيرة ومتنوعة مثلما هناك انطباعات مسجلة فى العقل لمتوسط الشباب البالغين فى المدينة . إن كل تجربة مررنا بها سوف تترك رائحتها فى ذاكرة اللاوعى . إن التدريبات الحسية المرتبطة جداً أو

المتعمدة تتضمن خبرات أكثر عمقًا . إن مكتبتنا الشخصية اللاواعية من المحتمل أن تكون أعظم مخزن للمعلومات المنظمة والعشوائية التى يستطيع المرء أن يجدها . وأفضل أجهزة الكمبيوتر تعتبر بلهاء بالمقارنة . وقد لا نعرف بالضبط كيف أن الهامنا يشرع بالفعل فى خلط الأوراق من خلال بطاقات الملف العقلية حتى يضع أخيراً يديه على تلك الفكرة التى طلبناها ، ولكننا نعرف أنه يتحسن بالممارسة . إن أمناء مكتبات الأسلوب الآخر هم أقل غموضًا ولكن إذا دربناهم بشكل كاف ، فقد يرتقوا إلى منصب قريب من الإلهام . وفى الحقيقة فقد يكون نفس المنصب ، ألن يكون لطيفًا معرفة أننا على علاقة وثيقة بهم بحيث نناديهم بأسمائهم الأولى هم وبعض عمال التليفونات الذين يقيمون فى الحجرة الخلفية .

الفصل العشرون

الأساليب الدافعة

وأخيراً نأتى إلى مناقشة الأساليب التى نستطيع بها أن نغزيٰ الصفات العاطفية للعرض ، الدوافع التى تزود التصرفات بالحافز والنوعية . والأمر يستغرق درجة معينة من الغضب المكبوح قبل أن يلكم شخص ما ساعي البريد ، ويرفس القطة أو يضرب الرضيع بعنف. إن المصادر المحددة للإحباطات المتراكمة قد تتنوع ولكن العواطف أو المشاعر الناتجة قد تكون متشابهة ، بمعنى أنه يهم قليلا المصادر التي نستخدمها لكى نخلق عاطفة للعرض ، طالما أنها تنتج بدقة نوع ودرجة العاطفة المطلوبة لأداء التصرف بدرجة مقنعة .

أننى أتذكر مثلا حينما استدعت ممثلة مبتدئة لكى تؤدى دوراً فى الرعب كاستجابة لرؤية جثة على الشاطىء . وكل ما كان مطلوب هو رد فعل بسيط للوجه ، ولكن على الرغم من التدريب المطول لم تستطيع أن تؤدى الدور . وأخيراً طلب المخرج المحبط بهدوء من عامل الكاميرا أن "يطوى الأمر" ثم خطا نحو الممثلة ، وهمس فى أذنها ببعض الكلمات القذرة غير المعتادة وبسرعة خطا بعيداً عن الصورة . والآن تطابقت نظرة الرعب على وجه الممثلة مع متطلبات التتابع الدرامى .

نعم لقد كان تحايلاً ، ولكن ماذا بعد ؟ إن ما فعله المخرج مع الممثلة هو ما نفعله عادة مع أنفسنا لنطلق العنان لاستجابات المشاعر المناسبة التى تحرك التصرف المرغوب

وهكذا نخلق الوهم المطلوب والذى ينقل إلى الجمهور . وليس من شأن الجمهور أننا قد تدربنا لأسابيع حتى نجعل المحادثة تبدو وكأنها كلا منا ، أخرجت حديثًا للتو . وليس من شأنه المدة التي استغرقناها في عمل المكياج والمشاجرة علي مقاسات الملابس والمساومة علي الراتب ، والانهماك فى نقاش حول ترتيب الأسماء . وما يهم هو الأجزاء التى تكون الوهم الأخير ، وكيف يؤلف بينها بمهارة من أجل القبول النهائى.

إن العثور على تلك الأجزاء وتفصيلها حتى تكون متناسبة للدور هو أحد أكبر مهام الممثل. وأحيانًا ما نرى تصرفًا يؤدى يبدو فيه الاعتقاد والشعور منحرفان ، ونجد أنفسنا أمام إغراء للقول بأن التصرف كان "بلا دافع" : بصراحة ، هذا ليس حقيقيًا لأن أى تصرف لا يمكن تأديته بدون دافع . وحتى إذا تم تأدية التصرف فقط لأن المخرج يقول "افعله أو ستفصل" ، فحينئذ يكون الخوف من فقدان الوظيفة هو الدافع عند الممثل . وإذا لم تتطابق النتائج مع ما هو مطلوب فإن نقدنا سوف يكون ليس أن التصرف كان غير مدفوعًا ، ولكنه لم يكن مدفوعًا **بشكل متناسب** ، وأن هناك سوء توافق بين الدافع وبين التصرف .

وبالطبع فإنه من الممكن أن ينتج عن تهديد المخرج توافق تام بين الدافع والأداء . فإذا كان المشهد على سبيل المثال تهدد فيه الزوجة بترك زوجها إذا لم يطلب زيادة فى راتبه ، فإن تهديد المخرج يمكن استخدامه لإثارة شعور فى الممثل بالغضب أو التردد ، لكى يؤدى التصرف "يتقدم بطلب زيادة" مع التلوين المناسب لـ "بغضب" و"فى تردد" .

لقد عرف من مخرجى السينما بناءهم للأفلام العظيمة مستخدمين ممثلين لديهم استجابات أتوا بها بحيل ما ، وهم ليسوا حتى مدركين لخطوط القصة ، أقل كثيراً مما كان متوقعًا منهم لحظة لحظة . والأكثر هنا أن الممثلين قد بنوا الأعمال الكبيرة فى وصف الشخصية بالاستجابات القائمة على الحيل ، أكثر حدوثًا وأكثر تأكيداً من الوصول إلى العرض بواسطة "الإيمان بـ" النص .

إن الأجزاء التى لابد أن ينتجها الممثل تكمن أساسًا فيه هو حتى قبل قراءة النص . ولكي نخلق وهم الشخصية فإن أشياء معينة لهذه المكونات لابد أن تطلق وترتب بطريقة تجعل الوهم كاملا . وحيث إنه لايوجد ممثلان يملكان نفس المكونات عندما أحدهما مثلا يستدعى لحظة حزن مشبعة بالرعب فلن تبدو بالضبط مثل لحظة الحزن المشبعة بالرعب عند الآخر . وفى هذا الصدد فإن كل ممثل عنده رصيد كامل من الحزن المشبع بالرعب أو رد فعل مناسب من الحزن أو رد فعل آخر من الرعب وكلاهما يمكن مزجهما . إن هدف الممثل هو العثور على المزيج المضبوط والذى يفى بطلب المخرج والجمهور الذكى . ولايمكننا التأكد من أن النوعية التى نبحث عنها سيتم الوصول إليها بالإيمان بالموقف الذى فى النص . ومن خبرتى الخاصة فإن المكونات الدقيقة التى نبحث عنها نادراً ما يمكن الاعتماد عليها لكى تحدث ببساطة من الإيمان بالنص .

وهذا لا يشوه من سمعة الإيمان بموقف المسرحية كطريقة لتهيئة النفس للشعور بما تشعر به الشخصية – إنه أسلوب فعال له نقاطه القوية وتأثيراته الجانبية السلبية ، كما

هو الحال فى كل أسلوب ، هو بالتحديد هدفنا : الإيمان بالموقف الذى يخلقه المؤلف وذلك أسلوبًا دافعًا آخر ، وهو فى ذاته ليس أفضل ولا أسوأ من معظم الآخرين .

ما هو الأسلوب الدافع ؟ إنه وسيلة محددة لتغيير مشاعر المرء ، وتغيير مزاجه ، وتهيئة نفسه لإعطاء تلوين عاطفى خاص لتصرف معين . وأحيانًا ما تشعر بمشاعر ضرورية لتوظيف تصرف معطى ، وإذا كانت الطريقة التى بها تلون تلك المشاعر ذلك التصرف مناسبة للشخصية ، حينئذ فليس هناك حاجة لتوظيف أسلوبًا دافعًا متعمداً . وإذا احتجنا لتأدية تصرف والمشاعر الوحيدة التى جاهزة عندنا تجعل المزج بين التصرف والشعور خاطئًا بالنسبة لتلك الشخصية ، فلابد من النظر حولنا للبحث عن طريقة ما للتأكيد على شعور مناسب أكثر . (يمكننا البحث عن تصرف مختلف ليطبق الشعور الذى لدينا بالفعل ، ولكن مثل هذا الشىء عادة ما ينتهى بجعلنا نبدو مثل شخصية مختلفة) .

والآن ها هى مشكلة . لايهم مدى النفع الذى سيكون عندما نكون قادرين على الرغبة فى شعور عند إشارة ما ، وهناك مشاعر قليلة جداً يمكن الأمر بها وهى جاهزة مثل التصرف . وهناك مواقف ضحلة . إن المشاعر العميقة التى نأمر بها لابد أن تخرج منا بحيلة . فالمشاعر هى نتاج للمثيرات . وعندما نضطر للتظاهر بتلك المؤثرات ، فإن المشاعر تصبح حينئذ نتاج فرعى لجهودنا بالتظاهر . وتلك المثيرات المختارة أو الخيالية يمكننا الإشارة إليها بـ "المراجع" . وإذا طرقنا المرجع المناسب ، نستطيع عادة أن نجد

الشعور الذى نبحث عنه وهو يظهر . ولذا فإنه بالرغم من أننا نعرف أى شعور متوقع ، فإننا لا نعتمد عليه ولكننا نرجع إلى المرجع المختار الذى سوف يخرجه .

إن ما نتخيله ونؤمن به قد يؤدي إلي إستجابة شعورية . وهكذا فحتى الممثلين والذين يخبرونا أ) إنه ليس من الضرورى أن "نشعر" أو ب) يمكنهم تزييفه عند الضرورة ، فهم يتخيلون ويصدقون تلك الافتراضات . ويمكن أن تتراوح العواقب ما بين الاعتداد بالنفس أو الاحتقار حتى العصبية أو التمثيل الزائد . بالطبع لو استدعى المشهد مثل هذه المشاعر ، فإن النتائج يمكن أن تظهر بشكل متناسب . وهذه الاعتقادات هى "مراجعها" .

ومع صندوق مملوء بأساليب دافعة مختلفة ، وكل أسلوب محمل بآلاف من المراجع أحيانًا ، فلابد أن نكون دائمًا قادرون على إخراج شعور مناسب للتصرف المطلوب . وبالنظر إلى الـ ٤٥ أو ما يقرب من ذلك من الأساليب التى تكلمنا عنها ، فلابد أن يكون هناك مراجعة ممكنة كافية للممثل حتى يكون قادراً على تغيير الأساليب والمراجع من أجل تصرف معين فى العرض الذى يجرى منذ عشر سنوات ولايضعف أبداً . وقد قال بعض الممثلين الكبار أنهم شعروا بالملل بعد سبعة شهور : الفرض هى أنهم قد اكتسبوا عدداً بسيطًا من الأساليب التى يعتمد عليها وربما أنهم مترددون فى فحص أساليب أخرى . ما هى تلك الأساليب الأخرى ؟ ولماذا يضايقنا تصنيفها ؟ لماذا نتضايق بالتعرف على هذه الأساليب كل على حدة عندما تفى الأعداد التى لاتحصر

بالغرض؟ حقًا قد تكون أثناء العمل . فى الحقيقة إنها دائمًا ما خدمت ..

ومن خلال تاريخ المسرح لجأ الممثلون إلى الأساليب الدافعة ولكن لم يقلقوا كثيراً بخصوص فحصها . إذا كان شيئًا ما يعمل ، فهو يعمل ومن يهتم سواء كان مكونًا من جزأين أحيانًا وأحيانًا من ثلاثة أجزاء .

وبنفس المبدأ ، كان هناك وقتًا يشار فيه إلى تجويف البطن "بالأحشاء" وأحيانًا بأسلوب أكثر تهذيبًا "بالأمعاء" وفى حالة إحشاء الحيوانات اكتشف بمرور الوقت أن أجزاء معينة تصلح للأكل ولها نكهة مميزة . واجزاءً أخرى لاتصلح للأكل . وأجزاء أخرى يمكن جعلها صالحة للأكل بمهارة مطبخية خاصة .

وبالنسبة لأمعائنا فلقد تعلمنا أن حرقان المعدة عادة ما يكون اعتلالا فى القناة الهضمية . وترتيب التعميمات لم يساعد فى النهاية على إطالة أعمارنا .

وبالأساليب الدافعة سيكون مدهشًا أن نجد أننا لا نستفيد كثيراً من التفرقة بين أسلوب واحد رفيع وآخر . وحتى لو فى الممارسة قد خلطنا بينهم ، فيمكننا الاعتماد على المزيج الذى به نكهات معينة ، حيث إن كل مزيج به عدد من الملامح القاصرة على ذلك الأسلوب .

ولكل من هذه الأساليب وقته المناسب ، واستمراريته ، وتأثيراته الجانبية وقدرته فى العمق ، واختفائه . وعند علمنا بهذا ، فقد نختار بشكل أكثر حكمة .

وبعد دراستنا واكتسابنا لمجموعة معينة من الأساليب ، بعضها أكثر عمقًا من الآخر، هناك أيضًا الأداة الفاحصة والكامنة بداخلنا فى مدى عادات العمل لدينا . وهذه الأداة تساعد فى البحث عن الوسيلة المناسبة للوظيفة المعطاة . وهذا معناه أن أعرف كيفية استخدام القلم واستخدام الشوكة . وإذا دعيت لتوقيع اسمى ، فإننى أصل إلى قلمى بشكل تلقائى ، وهذا لن أفعله إذا ما سألت لتذوق بعض الرايفيولى .

والمرء قد يتساءل لو كان ممثلا عاملا ومصنفًا لكل هذه الأساليب ، هل جعلت كل الخمسة والأربعين أسلوب ملكًا لى ؟ هل أنا الآن خبير فيهم كلهم؟

إن الحياة قصيرة جداً ويستطيع المرء قضاء كل حياته فى استكشاف واتقان أى من هذه الأساليب . وببساطة أصبحت أنا متمرسًا إلى حد ما فى القليل منها . تلك التي تبدو مناسبة لحدود موهبتى أو تلك التي يمكن الاعتماد عليها فى أنواع العمل الذى أقوم به غالبًا ، أو كلا الاثنين . وبالنسبة للأساليب الأخرى ، فإننى أعلم بها ويمكننى الالتجاء إليها بوعى وبانتظام عند الحاجة وإذا احتجت . وحتى مع تلك التى أجدها سهلة ، فإننى لن أقضى حياتى كلها فى إتقان واحد فقط . ولكن إذا وجد أن أسلوبًا ما علي غير العادة يمكن أن يكون نافعًا فى مكان ما في العرض ، فى اثناء التكرار والأداء لذلك العرض، فهناك الفرصة لأن يستخدم المرء نفسه بحماس كاف لاكتساب جزءاً من الخبرة الخاصة . وعندئذ يوجد ما نعنيه بالمصدر . وإدراكنا أن أسلوبًا خاصًا يمكن أن يفيد ، يجعلنا نعرف أين نبحث عنه . وبعد العثور عليه ، نعرف حينئذ كيف نتفحصه ونكتسب الخبرة به .

إن المرء ينمي صلة روحية نحو أساليب معينة ، وهو يميل للتحول إلى سلسلة متعاقبة من الاحتمالات . وكل منا له ما يفضله ، وأساليبه فى الأختيار . وعندما تبدو هذه غير مناسبة يميل للبحث عن شيء آخر فى أسفل القائمة . ومن الواضح أن بعض الأساليب في القائمة لا يمكن تطبيقها كلية فى عمل ما ، ولذا فنحن نتخطاها .

وعندما تبدأ العمل لأول مرة فى أساليب جديدة ، تبدو وكأنها تحتاج جهداً ذاتيًا عن وعى . مثل تعلم الأكل لأول مرة باستخدام الشوكة والسكين أو الكتابة على الآلة الكاتبة أو قيادة السيارة ، ومع مرور الوقت والممارسة تصبح شيئًا ثانويًا . ومن الأفضل العمل من خلال كتالوج الأساليب الدافعة ببطء وصبر . والممارسة حتي يصبح كل أسلوب مألوفًا . وأخيراً عليك بالاهتمام أكثر بتلك التي تبدو طبيعية بشكل أكبر وأكثر إفادة لك . وعندما تصبح مستريحًا معها انتقل إلى أساليب أخرى .

وكلمة أخرى أو كلمتين عن المراجع . حيث إن المرجع هو مفتاح للشعور ، فلا يكفى أن تعرفه فقط ، بل يجب على المرء أن يؤمن بالمرجع ، ويتصوره ، ويثق فيه ، ويستسلم له ، ويتركه يحدث . وفى حالة ما إذا وجدناه صعبًا فى التصديق فهناك حتى مراجع تجعلنا نؤمن بمراجعنا ، وهذا يصل بنا إلى نقطة أخرى : لايمكن لتصرف أن يحدث بالاستناد إلى شعور واحد : هناك دائمًا اثنان أو أكثر يساهمان فى دفع وتلوين التصرف . وما يساهم في هذا العمل مشرف كامن بداخلنا قد يقول "وهو كذلك ، دعه

يطير " أو "ضعه جانبًا ، فهو مؤلم أكثر من اللازم" . وفى أى حال فإن التصرف ليس من المحتمل أن يحرك من خلال شعور واحد .

وعلى سبيل المثال لو أحد ما دفعنا فى حشد فقد يتكون لدينا رد فعل ناتج عن انتفاضة لنندفع للوراء . وعلى أية حال فإننا نشعر فجأة بأن شيئًا مفروضًا علينا وبسبب ما يحثنا عليه هذا الشعور الوحيد ربما نتصرف بدون تفكير . وهذا السلوك المدفوع قد ينظر إليه على أنه تكيف ، والذى يمكن حقًا أن يتولد من رد فعل عاطفى واحد . ولكن لو حدث وأن تحركت للخلف ، وتلاحظ أنه من دفعك شخص سكير يبلغ طوله ستة ونصف قدم وذو عضلات متحمس للشجار . فقد تشعر الآن بالحذر (أو الجبن) وتقرر عند التفكير ثانيًا أنه من الأفضل تجاهل الدفعة والنظر للجهة الأخرى . وهذا الاختيار المتعمد الأخير ، لم يتولد عن الشعور بالضربة ، أو حتى الشعور بالحذر ولكن إلى حد ما الشعور بالضربة يخفف منها الحذر . وهنا يوجد تصرف يفرضه شعوران .

ولكن عدد المراجع التى تحرك ذلك التعقيد للمشاعر غير متصلة :

يمكن أن يكون واحداً (كما هو الحال مع صديق يبلغ الألم معه النهاية ثم يموت أخيراً) . أو مع كثيرين (مثل إعطاء محاضرة والحنجرة فى حالة سيئة قبل السير فى جنازة) . إن المراجع هي وسائل حافزة لتحرير أو توليد المشاعر . وعندما نتحدث عن

الأساليب الدافعة فإننا فعلا نتحدث عن المراجع . وهذه يمكن تصنيفها طبقًا للاستخدام، والمزايا والعيوب . وهذا ما يوجد فى الفصول التالية .

وعندما تكون قد تعلمت توظيف الأساليب الدافعة بسهولة ، سوف تجد أن بعضها (خياليًا أو ارتجاليًا) يخدمك ليس فقط من حيث التأثير على مشاعرك ولكن بتزويدك بإشارات عن ما قد تكون عليه تصرفاتك - وإخراجك المسرحى ، والعمل ، والدعامات وتصنيف الشخصيات الكلى . ومن الأمور الطيبة أننا نستطيع العودة إلى الأساليب الدافعة للمساعدة فى هذه المجالات الأخرى عندما نحتاج إلى هذه المساعدة ولكن الكتالوج الذى يأتى سوف يركز على التغيرات التى يمكن أن تصنعها فى **مشاعرنا** . وبالضبط كما وجدنا أن المشاعر عادة ما تمزج ، وتظلل وتتحد بوسائل عديدة ، كذلك يمكن للمراجع والأساليب أن تمزج وتصمم بشكل خيالى لكى تخرج عدداً كبيراً من الإبداعات الرفيعة والفريدة .

الفصل الحادى والعشرون

الايمان بالموقف

إننى أسكن بالضبط خارج المدينة ولكن أعمل بداخلها وهذا جزء من سباق الجرذان .

وحياتى يحكمها المنبه وقواعد الشركة ويمكننى رؤية أسباب استمرار الشركة في العمل ولكن ماذا عنى أنا هل أنا وجدت فقط حتى أعمل علي استمرارية الشركة ماذا افعل هنا فى أجازتى القادمة اعتقد أننى سأبقى بعيداً وأعطى عقلى راحة . وربما أذهب إلى مرتفعات اسكوتلندا وهى مكان منعزل ولكن على الأقل هناك سأجد من يتحدثون الإنجليزية فى حالة ما إذا احتجت شخصًا أحدثه .

وهذا مثال على خلفية الموقف لتومى فى **بريجادون** وهو موقف لآلاف الناس الذين قد يلعبون دور تومى فى المسرحية الموسيقية وليس عندنا مشكلة فى قبول موقفه كما هو الحال مع موقفنا وعلى أية حال ليس هناك شيئًا فى هذه الخطة التى تخبرنا عن عمر تومى وخلفيته وتذوقاته وأصدقائه والحالة الاجتماعية والشخصية .... إلخ .

وما نعرفه عن تومى باستثناء الظروف التى يجد نفسه فيها هى أنه يشك فيها ويقرر أن يذهب فى رحلة . والقول بأن هذه هى ظروفنا فكيف نشعر بالقلق ؟ في السجن ؟ بالمغامرة ؟ بالانتحار ؟ أو مزيجًا من هذه أو مشاعر أخرى ؟

ولو أن المخرج وجدنا نستجيب بطريقة يشعر أنها مناسبة للدور فمعني هذا أن **الإيمان بالموقف** يوجد داخلنا . ولانحتاج لإعداد حالتنا النفسية أكثر من ذلك .

وعندما يجد تومى نفسه ضائعًا فى البرارى مع صديقه جيف فهنا جزء أخر من الادعاء . لا مشكلة يمكننى بسهولة أصدق أنه تائه فى الغابات ولذا فإن أسلوب الإيمان بالموقف مازال يجدى معنى . ولكى فجأة تظهرقرية غريبة ليست على الخريطة . هل يمكننى تصديق ذلك لا صعب جداً على شخص واقعى مثلى أن يصدق إن قرى غير موجوده يمكن أن تظهر من لا مكان . ومع ذلك لابد أن استجيب بمشاعر معقدة تتضمن الراحة التى استطع الآن إدخالها إلى نفسى، والارتباك من هذا الحدث ولذا ماذا علي أن أفعل، حينئذ' أتذكر الخطة التى كنت فيها أصطاد السمك قبل شروق الشمس فى قارب على بوشيه سوند فى الفجر الهادىء، والضباب الكثيف حولى لدرجة لم أستطيع أن أعرف أين كنت لم أعرف الغرب من الشرق وكنت تائهًا وقلقًا . ولكن فى لحظة أشرقت الشمس وانقشع الضباب عن السماء الهادىء وتدريجيًا كتلة الجليد التى كانت تغطى موند هو وظهرت مثل البرج فوقى وبالرغم أنها كانت قريبة استطعت بالكاد أن أراها ودموع الراحة والخوف فى عينى .

ونعود ثانيًا إلى **بريجا دون** لم استطيع ان أصدق القرى الشعبية ولكى استطيع أن اتذكر الظهور الساحر لموند هود . وما فعلته في هذه اللحظة فى المسرحية هو أننى

حركت الأساليب من الإيمان بالموقف إلى أساليب أخرى . كما لو كانت موند هود تتكشف أمام عيناى وفى عملى لذلك ابتعدت مؤقتًا عن الموقف تمامًا ، ونجح الأسلوب فى تلك اللحظة فى المسرحية ولو أننى احتفظت فى محاولة الإيمان بموقف المؤلف أشك - فى الحقيقة أن المخرج أكد هذا - إن النتائج كانت مناسبة .

- "الإيمان بالموقف" أسلوب أولى لدرجة أنه لابد أن يأتى على رأس كتالوج الأساليب الدافعة المتعمدة، ولكن كما يتضح فى المثال السابق فهو أسلوب ذو فاعلية محدودة، وكأسلوب خالص فهو يعنى أنك الممثل لابد أن تكون قادراً على الاعتقاد بأنك تجد نفسك فى هذا الموقف، ولابد أن تجد نفسك تستجيب له كما تفعل الشخصية . ولاحظ من فضلك أننا لا نقول أنك تضع نفسك مع الشخصية التى تجد نفسها فى هذا الموقف، تقمص الشخصية هو أسلوب مختلف تمامًا سنناقشه فيما بعد . والإيمان بالموقف يتطلب قبل أي شيء أن نصدق القصة، وثانيًا أن ما يحدث لنا عندما نصدق هو أيضًا ما يحدث للشخصية فى الموقف . ونتائج الدافع لابد أن تتماشى مع الموقف .

- وبالنسبة لي وبينما أستطيع وهذا أكثر احتمالاً أن أتماشى مع هذه الإبداعات فإن النتائج التى أحققها نادراً ما تنادى بها الشخصيات وهذا أحد الأسباب في أن "الإيمان بالموقف" منخفض جداً فى قائمتى الشخصية بالأساليب .

- ولو التزمت بهذا الأسلوب كدافع كلى فى البداية والنهاية كما تفعل بعض المدارس فربما اضطر إلى استخدام عدد كبير من الأساليب المساندة لمساعدتى فى الإيمان

بالموقف. وهذا يعنى عندما كنت غير قادر على الإيمان بالظهور شبه المعجزة بقرية فربما قد أكون قد اجبرت علي ذلك الاعتقاد ، وأنا أفكر" ليست على الخريطة لأن هذه ربما قد تكون خريطة قديمة - هذه قرية جديدة ، أو "أننى أراهن أنها شركة سينمائية تصور فيلمًا تاريخيًا ، وقد انشئوا موقع خاص بالقرية" إما إحدى هذه الأعذار المقبولة داخل الموقف قد تكون ألهمتني بعض الخوف والحماس ربما مرة أو مرتين، وهنا عيب أساسي موجود فى الأسلوب، فالإيمان بالأسلوب يميل إلى الضعف بسهولة وعندما نعيش مع الموقف بعد فترة نميل لنأخذه كشىء مسلم به .

- إن أسلوب الإيمان بالموقف حيث ينجح مع الممثل يكون مفيداً جداً فى المسرحيات التى تدار لفترة قصيرة ومسلسلات التليفزيون والأفلام . ولكن العروض التى تدار لفترة طويلة تحتاج لأساليب تتجنب الضعف، ولقد ذكرنا من قبل المسرحية التى تفتح فيها امرأة باب الدولاب لتخرج معطفها فتجد جثة تسقط - ولفترة بدا - صراخها مخيفًا بشكل معقول ولكن بعد فترة تحركت بالفعل جانبًا حتى قبل أن تفتح الباب . إن الاعتماد على الإيمان بالموقف لا يجعل فقط الظروف مألوفة أكثر من اللازم ولكن يجعل أيضًا الاستجابات للظروف معتادة .

- إن فهم الموقف يمكن أن يزودنا بخطة تفاصيل ليست عكس روسومات المهندس المعمارى والتى ربما نتوقع أن نجدها في تلك الشخصية . وبعد ذلك ربما نستمر فى

التأكيد على أن كل التفاصيل يتم الوصول إليها بشكل جاد . ولكن الاعتماد على الإيمان بالموقف لكى تبدو استجابتى مثل استجابات الشخصية التى أجدها فى الغالب ليست أكثر من وسائل مبدده لإنجاز ما يمكن أن تؤديه بشكل أفضل ومباشرة الأساليب الأخرى الأكثر توقعًا وسيطرة وتجديداً .

- وقبل أن نترك هذا الأسلوب دعنا نذكر مواقف محددة ربما تستفيد من المؤثرات الجانبية الموجودة هيا نأخذ موقف مثل موقف لزوجين كبيرين ، فى السن قد شعرا بالملل من بعضهما فإن الوقت في جانب الممثلين الذين يستطيعون الإيمان بالموقف كلما كان الاستمرار أطول كلما كانت الاستجابات أكثر توقعًا بشكل مألوف .

تدريب حاول القيام بهذه المواقف - تخيل أنك فى حجرة انتظار عند طبيب أسنان - وتخيل أنك فى غواصه . تخيل أنك كنت تجلس مع طفل فى ذات ليلة عندما رتبت لعمل مسبق . هل أى من هذه تؤثر فيك ؟ ما نتخيله لابد أن يشغلك وليست الواحدة التى فى المسرحية . هذا الفرق مهم عند بناء الشخصية . هل نذكر هؤلاء الممثلين - المحتشدين فى أثينا القديمة فى الشتاء ، كانوا بالفعل يستخدمون مزيداً من الذاكرة الحسية وهذا الأسلوب - ومن الواضح أنه كان ناجحًا معهم .

الفصل الثانى والعشرون

التخيلات أو التطابق

دعنا نقترب من الأسلوب الدافع للتخيل أو التطابق بالنظر إلى مدى اختلافه عن الإيمان بالموقف . تأمل الموقف الذى فيه أصور كرجل يقود سيارة فى مدينة صغيرة ويجد نفسه مقبوضًا عليه ومتهمًا من قبل المأمور بتهمة ملفقة فى السرعة. الإيمان بالموقف سوف يكون أننى أجد نفسى مقبوضًا علىَّ بتهمة زائفة . واستجابتى هى إحباط وغضب وجميعها تمتزج مع بعض حتى أن المخرج يجد أنه من غير الضرورى أن يوجهنى أكثر من ذلك .

– ولوأنه سألني لكان قد علم أنها ليست استجابة لتخيل أنني شخصًا ما آخر يقود سيارة فى المدينة ولكن كانت استجابتى لمجموعة من الأحداث غير العادلة . وذلك كان الإيمان بالموقف يمضى . إننى أعرف أن لو هذا كان يحدث لى فليس هناك شك بأن هذا هو ما سوف أشعر به وحيث إن مهمتنا هى بناء وهما "فليس هناك داعى لأن اتطابق مع الشخصية طالما أن النتائج التى تظهر تشبه تلك النتائج عن الشخصية.

وهذا يستحق إعادة التأكيد ، والإيمان بالموقف يتضمن تخيل الناس فقط الظروف والأحداث ، وها أنا فى موقف متخيل .

– والتظاهر بأننى شخصية فذلك نوع آخر من السلوك وهو ادعاء صحيح . وبشكل

تقليدى قد استخدم مع الإيمان بالموقف ولكن من الأنفع النظر إليه كأسلوب دافع منفصل مستقل عن الإيمان بالموقف أو أى أسلوب آخر .

- تأمل المشهد الذى يستدعى مني أن أخطو على خشبة المسرح وأعلن للجمهور إن الفصل الثانى على وشك البدء . والموقف هو نهاية فترة الاستراحة - وأخطو أمام الستارة كيف أشعر ؟ وحيث إننى محترف وذو خبرة عامة ، من المحتمل أن أشعر باهتمامى باحتياجات الجمهور وأن أصبر وهم يأخذون وقتهم ليهدءوا ربما يتسلوا مثل الذى يأتى متأخراً وهو يعدو إلى مقعده . "خطأ" يقول المخرج : "إن النص يقول لابد أن تكون مدركًا لذاتك وخائفًا وشبه مختنق" وفى هذه الحالة وحيث إننى محترف فإننى أعطى المخرج ما يريده ولكن التطابق مع هاوٍ "عديم الخبرة أجبرنى على فعل هذا ولو نجح فما هو التغير ؟ ليس الموقف والذى يظل موقف الممثل وهو يعلن بداية الفصل التالى - وفقط صورة الممثل هى التى تغيرت من صورة المحترف الواثق إلى صورة الهاوى الخائف .

- وهذا الأسلوب هو الذى نطلق عليه التخيل هو واحد من الأساليب الكبيرة. والتخيل هو اسم آخر لما قد يطلق عليه علماء النفس التطابق وهم يعنون التطابق الشخصى، أو الذى يراه الفرد فى نفسه ونحن نعرفه بوضع الشخص فى موقف أو رؤية الشخص كامتداد له

أ- شخص .

ب- حيوان .

ج- جماد .

د- فكرة أو شيء معنوى .

هـ- صورة مسلم بها مثل المكياج بدلة التمثيل الأقنعة - التغيرات - التكيفات - العمل .... إلخ .

- والتطابق هو اقتباس الصفات من التأثيرات حولنا بعكس "الاسقاط" وهو إجراء تتم فيه قراءة صفات الآخرين المأخوذة من أنفسنا، والإسقاط يشكل الشخص الآخر أما التخيل أو التطابق فهى عملية بناء للذات .

- والأسلوب يتضمن فكرتين رئيسيتين يمكن أن نطلق عليهما "يضع ، ويترك"، ولابد أن "تضع نفسك فى مكان س" و"نترك نفسك تستجيب من أفضل نقطة لس"، ولكن قبل أن تكون قد حسمت مفهومك "لـ . س" سوف تكون درست المسرحية بعناية، و"سى" سوف يكون التجسيد غير الثابت لكل شيء يراه المؤلف والمخرج وإبداعك فى الشخصية.

- تأمل (أ) السابقة شخص ما : ليس هناك فرق سواء كانت الصورة التى نلجأ إليها هي صورة لشخص حقيقى أو خيال لشخص ما حيث إنه فى أى الحالتين لابد أن نتخيل كيفية استجابتهم ولذا دعنا نتأمل شخص هاملت حيث إنه معروف لمعظمنا

ودعنا نفترض أن ما نعرفه عنه "أو ما نصدقه يمدنا بصورة واضحة بما فيها الكفاية حتى أننا فى هذه المرحلة لا نضطر إلى الانشغال بالبحث . وهو كذلك ضع نفسك فى مكانه ولو كان هذا سهلا" فقط نتقدم بلا أى أساليب معززة ولأن ومن خلال عين هاملت وأذنيه ، ومن خلال كل حواسه وعقله انظر لما يجب عليه أن يتحمله، وإذا لم يوجد هناك طريق ضيق فقط نشعر الآن كيف تكون مشاعر هاملت عند رؤية الشبح، وعندما هو أو أنت تتشككان فى أن هناك شبح يختبىء خلف الستارة، وعندما هو وأنت تريان جثة بولوليث تظهر من نفس الستار .

– والآن يمكنك أن تخرج مجموعة من المشاعر المتواصلة لصالح هاملت، ولكنها سوف تبقي تفسيرك أنت لهاملت، واستجابتك التى يحددها ما يوجد في قاموسك الشخصي من الإستجابات القائمة على الحياة التى تحياها، وشخص آخر يؤدى نفس الخطوات سوف يأتى حتمًا باستجابات قائمة على تفسيره وتجميعه للاستجابات القائمة على حياته هو، وتطابق يتطلب أن نعرف ما فيه الكفاية عن الشخصية مع بعض التفاصيل، وأن نكون قادرين على تذوق ظروف المواجهة، واذا لم نعرف فقد نضطر إلى الالتجاء إلى أيًا من الاستعدادات للتأكد من أننا نعرف (قد يكون البحث ضرورى خاصة لو كانت الشخصية شخص حقيقى انظر الفصل ٢٩).

– وبالنسبة للناس الخياليين فإن الخلفية التى تحددها ستكون محدودة بالإرادة والتخيل من قبل المؤلف والمخرج ونفسك، ونحن نجد الكثير من المتعة في تحديد صفات

الشخصية مع أنه في النهاية فلابد أن تكون هذه الصفات متسقة مع ما تفعله الشخصية فى المسرحية.

- والتطابق مع الناس الخيالين أو الحقيقين وبالرغم من أنه صعب ويتطلب الكثير من التدريب ، فإنه واضح بما فيه الكفاية ولكن ماذا عن العنوان الجانبى (ب-الحيوانات؟) هل يمكن أن نضع أنفسنا فى مكان حيوان وهل يمكن أن ندع أنفسنا نمر بخبرة العالم من النقطة المفضلة؟

- ابدأ بالحيوانات التى تعرفها ككلبك وقططتك والبغبغاء وهؤلاء الذين عندهم منا حيوانات أليفه يجدون أنفسهم غالبًا يجسدونها وإذا حدث وكنت جوعان وأنت تضع الكلمات فى أفواهها مثل "إننى جوعان متي آكل" إن بعض من هذه الأفكار قد تصدق أحيانًا ولكن العملية المتضمنة فى وضع الكلمات فى أفواهها هي أساسًا "إسقاط" نحن نفرض أنفسنا عليها وتقول فى النهاية "أنت تنطق أفكاري".

-التطابق هو العكس فهو يقول "إنى أتحدث بالنيابة عن قطتى" وبينما الكلمات "إنني جوعان متي آكل؟" قد تكون هي نفسها فإن المشاعر المرتبطة يمكن أن تكون مختلفة تمامًا حيث إننا نحاول الآن رؤية الأشياء من خلال عيونها، وإذا قلنا تلك الكلمات أثناء التطابق فقد نشعر بالنيابة عنها "بأننا بشر أغبياء إذا استطعت فقط أن تقدر المعروف الذي عملناه من أجلك بالتعايش معك والآن هيا أريد طعامًا الآن".

- وبالطبع لا يمكننا التأكد من أننا نفكر مثل الحيوانات وعلى أية حال فنحن نتخيل وبصعوبة أكثر من تلك الحالة فى هاملت، وهناك عدد من المسرحيات تكون الشخصيات فيها إنسانية بشكل واضح، ولكن كل منها له صفات حيوانية وربما اشهرها هي "فولبون - بين چتون حيث تسمى الشخصيات وتتصرف مثل الثعلب والذبابة والببغاء .... إلخ.

وهناك مسرحية "تحت شجرة الجميز" حيث البشر يتصرفون كالنمل **وكوميديا الحشرة**(الكابيك)، حيث الشخصيات هى حشرات مزخرفة ويمكنا الرجوع إلي الإغريق في **الضفادع والطيور**، وكلاهما كتبها أرسطو فان أو نتطلع إلى أندروا لويروبير في **القطط**، وبعض من هذه المسرحيات تنادى بتقمص كامل لشخصيات حيوانية، والبعض مثل فولبون تستمد قوتها من المزج بين مشاعر الحيوانات والمواقف وصفات البشر .

- حاول استخدام الخيال الحيوانى وإذا لم يوجد شيء آخر فسوف يساعدنى تقليل الإحباطات . اجمع بين الحيوانات الأليفة تلك التى فى الحديقة والمفترسة والحشرات فى عمل ارتجالي، وفي جماعة اجعل كل شخص يأخذ صورة حيوان مختلف، وبعد ذلك اتركه يتصل مع باقي الأشخاص في الجماعة كحيوانات، والآن دعهم يتواصلون مع بعضهم كما لو أن هناك ظروف خارجية تهددهم. استمر فى هذا التمرين المعقد فى مراحل التطابق فى البداية. قلد الحيوان تمامًا كما تستطيع، واجعل المجموعة تخمن أي

الحيوانات تم تقليدها، وعليك أن تزود الحيوان بوسائل بشرية فى الاتصال وبعد ذلك اجعل الحيوانات تتصرف كبشر، وأنت مازلت تفكر وتشعر مثلها ولكن تبدى القليل جداً من صفاتها الحيوانية الواضحة . كيف كان يفكر ترزان وهو الذى تربي بين القرود وبينما أنت تتدرب مع هذه التمرينات. قم بأداء بعض التصرفات خاصة تلك المتناقضة كيف تجعلك تشعر؟

- وإذا شعرت براحة كافية مع التخيل الحيوانى، فهذا هو الوقت لكى تنتقل إلى التخيل الجمادي، (جـ) المذكور سابقًا وهو الأسلوب الذى جذب معظم الدفة الموجهة ضد التمثيل الحديث وأساليبه من قبل الجمهور المتشكك. وقيل أن بيتر فينش قد انكمش من هذا التضايق مثل "وأى نوع من الآلة الكاتبة أنت اليوم" ومع ذلك فنحن فى حياتنا اليومية نتحدث عن الناس وعن أنفسنا فى تخيلات ما هو جامد . ونسمع أن شخص ما له عقل يشبه الفخ المصنوع من الصلب أو ذاكرة صفيحة المهملات، شخص ما أزال خططنا ، شخص ما عبارة عن دائرة معارف أو كمبيوتر يسير.

افترض أنه قد طلب منا تصوير مثل هذا الشخص وباستخدام أسلوب مثل الخيال قد نكون محظوظين لأن نأتى إلي الموقف بمجموعة من المشاعر المناسبة تمامًا.

وعلى سبيل المثال كيف يمكن للصخرة أن تشعر لو أمكن أن تشعر بأى شىء؟ وتحت أى ظروف؟ وأنت ترى أنه من الأسهل أن نتصور عند تمثيل الصورة كما فى الموقف المتضارب ولذا كيف تشعر الصخرة وهي تقاوم الأمواج أو تتعرض لأشعة الشمس الحارة أو تختبىء تحت الزواحف أو تتفتت .

- أو خذ مثال الكرسي كم عمره وقوته وأى الأنواع يجب أن نفكر فيها أولاً والآن كيف يشعر الكرسى الصخرى وهو يستخدم من قبل سيدة مسنة لطيفة؟ وماذا بخصوص رجل ثقيل الوزن وكبير الحجم أو عارضة أزياء؟ (كرسى ذكورى الطبع وماذا عن لو أن طفل لعوب داس فوقك؟ العب اللعبة بينما من الناحية الجسدية نفرض الشكل المناسب بقدر الإمكان تخيل أيًا مما سبق وسوف تكون حالة نادرة إذا لم تتأثر إلى حداً ما)

- ونفس الملاحظات تنطبق على (د) حيث الأشياء المعنوية فكثير من التاريخ المسرحي مرتبط بممارسة تصوير القوة المعنوية والميلو دراما فى العصر الفكتورى كانت عامة تدور حول هذه الأشياء المعنوية مثل الصراع بين الخير والشر .

- وفي العصور الوسطى كانت المسرحيات الأخلاقية مثل **كل رجل** بها شخص واحد يصور الجشع وآخر يصور الشهوه .... إلخ وفى أفلام رعاة البقر التقليدية فى هوليود فإن القبعات السوداء والقبعات البيضاء تمثل الشر والخير . كيف كان الشخص الذي يمثل الخير يتصرف فى حانة؟ وفى السباق السياسى وفى حجرة التعذيب؟ وفى بيت دعارة ؟ مارس عملية تطابق نفسك مع هذه الأشياء مثل السلطة والطبيعة والديمقراطية والجوع والموت، وهذه القوى المعنوية معروفة بما فيه الكفاية في تأثيرها ولكن كيف نتطابق ونتقمصها إلى حد ما يمكن للاطفال عامة أن يبدو وهم يؤدون هذه الأشياء بلا جهد .

– إن مسرح الجماعة القديم وهو يأمل بوضوح فى استعادة البراءة الطفولية قد اخترع تدريبات عديدة هذا واحد منها. أحد الممثلين استيقظ من نومه نظف أسنانه بينما كان يأخذ حمامًا وارتدى ملابسه وهو يأكل ومشط شعره وهو يندفع إلي محطة الأتوبيس وقرأ بسرعة الصحيفة .

ويندفع إلي مكان عمله ويقفز السلالم ويسقط على كرسيه ثم يرفع قدميه ويعود إلي النوم . إن ماقد اختاره ليصوره كانت الكلمة "أمريكا" وبالمصادفة فإن هذا الممثل قد تحول إلى الكاتب المسرحي كليفورد أوديتس .

وباستعارة هذه اللعبة كيف ستصور إستراليا ؟، الأسرة ؟، السياسة ؟، الصداقة؟ ، الإخلاص؟، السعادة؟ ، وعندما نستوعب هذه الصورة المتعددة الوجوه فى أي مفهوم أو ماذا يعنى المفهوم لك فهذه خطوة صغيرة لكى تتطابق معها وهكذا تنشغل في تعزيز الصورة أو الدفاع عنها ألم نري أي شخص تم وصفه كتجسيد للشجاعة أو تم اضطهاده لشيء ليس موجود ؟

والعنوان الفرعى الأخير "الخيال التذكارى" يتطلب منا أن نعدل قليلاً من إجراء الوضع والترك. وفى هذا المثال فإننا نضع أنفسنا فى مكان شخص ما يرتدى / يشبه/ يحمل ..... إلخ هذه العلامة وترك أنفسنا نتأثر بالبيئة التى وضعنا أنفسنا فيها والخيال التذكارى هو ما يلجأ إليه كثير منا عندما نطلب أن نتدرب فى حذاء (أو جونلة – أو باروكة أو مكياج) الشخصية .وكثيراً من الممثلين يخبرنا عن كيفية ما

مجيء الشخصية للحياة عندما أخيراً شاهدوا المكياج بعد انتهاءه فى المرآة أو عندما بالفعل بدأوا فى التجول مستخدمين الآثاث .

- والأقنعة الإغريقية للكوميديا والتراچيديا يمكن رؤيتها كصورتذكارية واليوم تستخدم الأقنعة فى بعض البروفات، ولكن على عكس الأقنعة الاغريقية فهذه قد تكون على الحياد ، وتبقي مفتوحة لتفسيرات متعددة أو أقنعة محددة توحي بشخصيات محددة أو أنواع من البشر. ويقترح دكتور / ارفي جولدمان أن هناك اسمًا لهذه الظاهرة وهو الصورة البلاغية أو جزء للكل .

- ونعرف هذه الظاهرة جيداً من حياتنا اليومية. امشى حول المنزل فى شبشب حمام وبيچامه، وارتدى أفضل ملابسك مع قبعة غريبه، والعب تنس وأنت ترتدى حذاء برقبه، وضع نظاره سوداء وفي هذا الشأن إذا كان عندك أكثر من نظارة بإطار مختلف جرب واحدة ثم الأخرى. إن النساء خاصة (ذوى الميول للحركات النسائية اضغط على أسنانك ولكنى سأقولها بأي حال) إننى قد أخبرت بأنهم يستجيبوا بشكل حسي أكبر لتسريحات الشعر المختلفة والمكياج والعطور والمجوهرات. أليست هذه العلامات تلون من سلوكنا ؟

- العلامات هى أشياء حقيقية تساعد خيالنا على الاستمرار وبعض الممثلين لا يعملون بدون ما يساعدهم على الأداء - والتورية مقصودة ، حيث إن الدعامات قد أضافت قوة إلى كثير من العروض المنهارة والمربكة.

- حاول الانشغال في عمل ارتجالي بين شخصين تصرفهما متعارض وبينما يستمر الارتجال فإن كل شخص بدوره يلتقط أو يرتدي علامة ما كسكين أو مسدس أو إشارب أو قبعة أو مشروب أو سيجارة أو تليفون أو قناع أو مكياج أو يجذب وجهًا .... إلخ. واي من هذه العلامات لابد أن تغير مشاعرك بما يكفي لتغير أداءك. والعلامة لا تحتاج لان ترى من قبل الجمهور حتى تكون فعاله ومعرفه أنك تحمل مسدسًا فى جيبك قد يكون كافيًا.

- وكثيراً من الممثلين المسرحيين حول العالم يعتمدون على أسلوبين فقط الخيال والإيمان بالموقف وهذا أمر ذا مغزي لأن هذين الأسلوبين يمثلان أكثر الأنشطة مركزية فى الأداء المسرحى الدرامى : بوضوح من أجل التطابق مع الشخصية ولوضع تلك الشخصية فى موقف المسرحية. وحقًا فإن بعض المعلمين يجادلون بإنه إذا لم تستطيع أن تفعل وتعتمد على هذين الأسلوبين بمفردهما فإنه ليس لديك عملاً فيما يتصل بالعرض، ولن اذهب بعيداً فإن هذين الأسلوبين مفيدان جداً ومهمان، ولكننى رأيت بعض العروض المسرحية الرائعة التى تجاهلت تمامًا هذين الأسلوبين.

- مميزات الخيال :- أولاً أنها صفقة شاملة : بالضغط على إحدى الأزرار (إذا كان على اليمين فقد تأتي بوصفًا كاملاً للشخصية مع كثير من المشاعر المتداخلة وأيضًا يمكن أن يكون سريعًا جداً وهو أسلوب سهل على الطبيب مستخدمًا أساليب أخرى للمساعدة على التغلب على الأوقات الصعبة . إن الاستعداد المفصل مثل البحث يمكن

أن يحول الخيال إلى إنتاج قوى، وحيث إن الصوره يمكن أن تتضح مع الوقت والتكرار كذلك تكون المشاعر، ولذا فهو أسلوب نافع على المدى الطويل وأخيراً فإنه يستطيع أن يحررها من الإحباطات بالسماح لنا بالاختباء خلف قناع الصوره بينما نؤدى تصرفات لا نوافق عليها شخصيًا أو نتحرج منها والتفسير العادي هو "ليس أنا الشخصية".

– ولكن هناك مساوىء أيضًا فإن الصورة التى تتطابق معها قد تولد مشاعر عديده ينتج عنها عدم توافق شديد مع ما يكون هناك فى عقل المؤلف والمخرج ولا يهم أننى أعدلها فلا تزال غير مريحة أو قد يكون هناك مشاكل معينة فى الممثل لاتسمح بمثل هذا التطابق :– مثلا عاهرة سابقة تمثل دور العاهرة وشخصًا شاب جنسيًا فى داخله وهو يصور شخصًا عنده شذوذ أو شخصًا كاثوليكى منحرف وهو يصور شخصًا كاثوليكى مخلصًا .. وذات مرة اضطررنا إلى إجهاض إنتاج مسرحية ما لأن الشخص الرئيسى كان يعيد تمثيل دور حياته على خشبة المسرح. وقد انهار عند المواجهه مع شخصيته وفى مثل هذه الأمثلة فإن وصف الشخصية يمكن أن يخدم بشكل أفضل لو بنيت الثقة عن طريق أساليب أخرى وهذا قد يثبت أنه أقل إزعاجًا من عدد المساعدين في الفرقة الذين يحتاج إليهم لتغطية الإنتاج المتقطع للتطابق المفروض :– وبهذه الطريقة فإن الأساليب المساهمة يمكن اختيارها بعناية لتؤكد المشاعر المناسبة .

– وإحدى المساوئ الأخرى أن نتائج الخيال غالبًا ما تكون ضحلة، والشخصية كبيرة فى السن من بداية العرض. وعند الليلة الافتتاحية فإن الشخصية تكون قد مرت ربما

بأربع أسابيع فقط من التعايش – وهو وقت يكفي بالكاد لاكتساب مواقف نحو العالم باتساعه ولا نذكر مواقف نحو مواقف الفرد الخاصة وبالطبع فإن معظم الأساليب الدافعة تدعو إلى ارتباطات من أعماق نفسيتنا ، ولكن ملاحظاتى الخاصة تقترح أنه غالبًا ما تكون قشور تلك الارتباطات الواعية ولا واقعية تأتى للمسرحية للمساعدة فى تكوين الصورة وأن الاجزاء الأكثر عمقًا تترك بلا استخدام .

– ثالثًا لو كان الممثل ذا طابع هستيري فإن أسلوب الخيال قد يثير نوبة مرضية، يطلق عليها بشخصية متعددة تؤدى إلى أن يستمر الممثل ويصدق فعلا أنه تلك الشخصية، وفى تلك الحالة يصبح غير مهذب ولا يمكن التحكم فيه ومنغمس فى سلوك عدوانى على خشبة المسرح. وهذا يمكن أن يكون خطيراً : وعندئذ فإننا نشفق على ديستمونا مع ممثل يصدق أنه عطيل. ومن المفترض أن هذه مشكلة ستانيسلانيسكي التي كانت في عقله عندما قال: "عندما تبدأ فى الاعتقاد بأنك الشخصية فهذا هو الوقت لترك العرض .

رابعًا ، هناك اتجاه لعدم النظام ، وحتى عندما لايكون التطابق تحليليًا ، فإن هناك اتجاهًا لإخضاع العناصر الأخرى فى المسرحية لكي تتناسب مع صورة المرء ، على الرغم من أن النتائج قد لاتكون مناسبة للإنتاج . وهذا هو المكان الذى يقع فيه كثير من الجدل بين المخرج والممثل المسرحى الذى ينطق بشىء، مثل "إننى أعرف كيف تتفاعل هذه الشخصية فلا تخبرنى ما يجب على فعله" . وعندما يصبح وصف الشخصية هو

محور العالم لهذا الممثل المسرحى فإن موضوعات مثل الحبكة والتفاصيل والعلاقات إلخ. لابد أن تخضع حتى تناسب الصورة . وهذا ربما يقود إلي مكالمة تليفونية من الكابينة - كما يقترح الاسم وإخراج عرض خاص كما لو أنه منعزل فى كابينة التليفون.

خامسًا، إذا لم يكن الممارس ماهراً جداً فى الأسلوب فسوف يوجد اتجاهًا واضحًا يشاهد نفسه بشكل مغالٍ فيه . ويشار إلى هذا السلوك بـ "لعب الدور" أو "لعب الصورة" ونحن جميعًا نعرف أناسًا فى أثناء حديثهم إلينا يبدون وهم ينظرون باستمرار إلى انعكاسات أنفسهم فى أى شيء يسطع أو يستمعون إلى صوتهم : والناس الميالون إلى هذا جداً يبدو أن لديهم شهية لأن يكسوا باللحم ما قد يعرفوه بالبديهة بالأنا الهزيلة . وغالبًا ما يكون مثل هذا السلوك استجابة أسيء توجيهها نحو الأمر المعروف" تذكر دائمًا من أنت" : مفهوم قابل للجدل فى أحسن الأحوال .

إن إحدى الوظائف العامة والآمنة للتخيلات أو التطابق هي كأسلوب يستخدمه كثير من الممثلين المهرة أثناء المراحل الأولى في التمرين من أجل اكتساب قائمة من الأجزاء التى يعتقدون أنها لابد أن ترى فى الشخصية ، وبعد إتمام القائمة ، فربما يبحثون عن التأكد من أن كل واحدة منها فى مكانها وذلك من خلال أساليب أخرى . وأثناء العروض فهم لايقتربون من التطابق ولا تبدوا عروضهم وكأنها تعاني على الإطلاق .

وإليك وهاك بعض التدريبات العامة لإضفاء مرونة على الوظائف المطلوبة فى التخيلات : ومن الآن فصاعداً عليك بالتفكير فى تدريباتك الخاصة . ١- لعبة (التمثيلية التحذيرية) وهى وسيلة مفيدة جداً للاضطرار للعثور على الرموز التى بها يتم توصيل الأفكار .

٢- لعبة صورة مسرح الجماعة. قم بتأدية ما يعنيه لك شيء معنوي معين واجعل منه تقطيراً محكمًا يحوي الفكرة كما تراها. وحتى النوع التقليدى سوف ينجح. وهذا التدريب يساعد فى جعل الأفكار المعنوية شيئًا ملموسًا ويطلق الشعور المرتبط بها.

٣- شخصان يرتجلا تصرفات متصارعة - ولكن الشخصية أ تفترض أنها الشخصية ب والعكس صحيح .

وكأسلوب أو مجموعة أساليب فإن التخيل شائع جداً ومقبول من الجميع ولكن له نقاده . وبالنسبة لى فبينما أعتقد أنه مفيداً جداً ويعد أسلوبًا رائعًا وفعالاً جداً عند الممثلين الماهرين جداً ، فهو مع ذلك مجرد أسلوب ويتطلب غالبًا مساندة من الأساليب الأخرى لدرجة وجود حجة قوية لاستخدام الأساليب الأخرى ببساطة وحدها .

الفصل الثالث والعشرون

لو - وكما لو

فى بعض الأحيان أوقات مختلفة وعند ممثلين مختلفين، يكون من المستحيل الإيمان بالموقف . فأنت تنظر في شجرة على خشبة المسرح ولا ترى شجرة ولكن ورق يغطى إطاراً من السلك . ماذا يمكنك فعله فى تلك اللحظات عندما تنظر إلي ما يفترض أن يكون مشهداً رومانسيًا وترى فقط قمراً من الورق يتدلى فوق بحر من الورق الكرتون؟

وهذا هو مكان **لو** الساحرة . اخبر نفسك أنها ليست بالفعل شجرة ولكن لو كانت شجرة هل كنت مستعداً للاستناد إليها ؟ إن **لو** الساحرة تلك يمكن أن تشجع المتشككين بطبعهم لأن يؤدوا لعبة . وعندما يبدأ المتشككون فى تعليق عدم إيمانهم فمن الممكن غالبًا أن يتقدموا بخيالهم خطوة أخرى. إن **لو** تضع قدمًا عند الباب ، وتشجع الخجول أن ينزل إلى المياه ، وتستطيع أن تضع أسفينا فى حياة العاطفيين ، حقًا إن ما ساعد فى دق مسمار فى "خدعة" سكروج قد ينظر إليه بـ **لو** .

إن الاستخدام السهل لـ **لو** هو كما يأتى : "إننا نعلم أن الادعاء هو ذلك تمامًا ، ولكن لو كان حقيقة كيف تفترض أنك قد تشعر نحوه؟ وعند قولنا ذلك ، يجب عدم توقع أن المتشكك يبدأ فى الحال باستشعار المكان كله . وربما ببساطة تساعد المتشكك فى ترك نفسه مفتوحًا لأى مقترحات أخرى. وبعد ذلك وحتى لو فعل المتشكك أكثر من قراءة تحركات ما يصدقه فى بداية . وبعد ذلك فقد يدعى إلى اتقان المرجع وبينما

يفعل سوف يحضر ارتباطات شخصية والتى عادة وتدريجيًا ما تجعله يكشف عن مشاعر واضحة ، ومن هذه النقطة فصاعداً فإن هذه حالة من التوجيه .

والسؤال بـ "كيف سوف تشعر؟" هو أقل مواجهة من السؤال بـ "كيف تشعر؟" ولكن بمرور الوقت يمكن أن يؤدى إلى نفس النتائج؟ . ولاعجب فى أن يشير إليها ستانيسلافيسكى بـ "لو الساحرة".

إن **لو** يمكن أن تساعد فى نقل الزخارف المتصلة والضعيفة للموقف إلى حقائق عاطفية . ولكن **كما لو** ليست أقل سحراً ، ويمكن أن تأخذنا إلى أبعد من ذلك . إن **كما لو** تشير إلى الظروف غير المتصلة نسبيًا، الاعتقاد والذى نعرف بأنه يمكن أن يؤثر فينا .

ومن وقت لوقت نتأمل فى الأشياء التى قد تحدث لنا أو قد حدثت لنا ، بدون ضرورة تذكر مثال واحد محدد . إن فكرة الذهاب إلى حفلة يمكن أن ترتبط بتوقع مرح بدون ضرورة تذكيرنا بأى حفلة محددة واحدة .

بماذا تشعر عندما تجعل شخصًا ما يدفع بشظايا من الخيرزان تحت أصابعنا ثم يشعل النارفيها؟ هل تخيفك الفكرة وتجعلك ترتعد؟ ابعد الفكرة عن ذهنك. قد يأمرك المخرج يومًا ما" افتح الباب وهناك امرأة جميلة واقفة ولسبب ما تملأ قلبك بالرعب". والآن كيف يكون ذلك الجمال الذى يجعلك تشعر بالخوف؟ حاول كما لو . كم سهلا أن تفتح الباب وترى المرأة وبعد ذلك تخيل أن يديك تضطر للفتح وأن شظايا الخيرزان ...

بالطبع ليس لهذا علاقة بالمرأة أو المسرحية فربما تجد ربما لا تجد من الضرورة أن تربطها مع التعذيب . فقد تتصور أنها هي التي تندفع للداخل وتشعل الشظايا بمساعدة اثنين من شركائها فى الصالة . ولكن **كما لو** لا تحتاج لأن يكون لها صلة إذا لم تريد أنت وببساطة قد تختار أن تستحضر فانتازيا الخيرزان فى اللحظة التي تفتح فيها الباب .

إن كثيراً من الممثلين الجيدين قد عاشوا مرة أخرى على **كما لو** حتى يعززوا ويحسنوا من أدائهم . ويخبرنا بوبى لويس عن المشهد المرعب لبنيو شنيدر فى الانتحار والذى فيه تخيل شنيدر نفسه وهو ذاهب ليأخذ حمامًا بارداً . وقد كان أداء تشارلز تينجول الذى ذاع صيته معتمداً كما يدعى تمامًا على **كما لو** . فعلى سبيل المثال عندما يحتاج لإضافة السرعة إلى المشهد فهو ببساطة يقبل **كما لو** أن هناك سيارة أجرة تنتظره : ونادراً ما يكون أدائه أقل من كونه أداءً غير عادي .

ومن الناحية النظرية فإن **كما لو** هى موقف تظاهر تمامًا لاترتكز على أي شيء قد مررنا به من قبل . (الأيدي المرفوعة المشوهة ، كل هؤلاء الذين مروا فعلا بتجربة الخيرزان المشتعل تحت الأظافر) ولكن فى الممارسة فإن **كما لو** تخرج غالبًا بالحس والذاكرة العاطفية . ومعظمنا فى بعض الأحيان يجمع الشظايا فى أو حتى تحت الأظافر . ولذا فإننا قد نرتعد عندما نتصور شظية يزيد من تكبيرها كثيراً تخيلنا بأنها فى حجم شظية الخيرزان . وإلى المدى الذي نفعل فيه هذا بوعى متذكرين الحدث الفعلى، ربما ننظر إلى الفكرة التى نتخيلهك**كما لو** الأسطورية .

إن الإيمان بالموقف أيضًا يتصل بالموقف الخيالى . والفرق بينه وبين **كما لو** أن **كما لو** قد لايكون لها علاقة بالمسرحية . إنه نوع من عدم الصلة الذي يمكن أن نرجع إليه فقط ليمدنا بشعور وقتى . وحقًا يمكننا أن نمد كثيراً من **كما لو** من أجل خيط من المشاعر المؤقتة أو نستحضر لحظة واحدة لنضع الأساس لمشهد كامل . فعلى سبيل المثال إذا احتاج المشهد للتمثيل البطىء فقد تقول "كما لو أننا نعيش تحت الماء" وبالطبع فإننا لم بتمشى أو نتحدث أو نطهو الطعام تحت الماء ولكن يمكننا أن نتصور ذلك وبعيداً عن التأثير فى حركاتنا ، فهو أيضًا يبطيء من مشاعرنا .

أو ربما تريد أن تأتى إلى المشهد وأنت مكتئب ولذا فأنت تختار"كما لو أننى قد فصلت من وظيفتى" وهذا يمكن أن يعطيك درجة عالية من الاكتئاب الذى تحتاجه حتى لو لم تكن قد فصلت أبداً . ولكن اقترض أنك قد فصلت ذات مرة فربما مازلت تسميه **كما لو** بشرط ألا تظهر تفاصيل الحدث الفعلى على وجهك.

وعندما تظهر وجهك تكون قد خلطت بين إما ذاكرة الحس، ذاكرة العاطفة أو كلاهما. ولو فصلت فى الحقيقة اليوم أو من قريب، وإذا أردت الفوائد التي مع **كما لو**، فليس من النصيحة أن تستخدم تلك التجربة ككما لو : فسوف تكون مثبتة بشكل واضح جداً .

وهذا يساعد فى تفسير سبب لما نعانيه من ألم لكى نميز **كما لو** الاسطورية عن ذاكرة العاطفة أو الحس الفعلية : أحيانًا لجد من الضرورة أن نتجنب ما يذكرنا

بالتجارب الفعلية . إن إحدى المزايا العظيمة لكما لو أنها يمكن تحريكها، والإضافة إليها ، والأخذ منها وتشويهها إلى درجة . يحد منها فقط خيالنا . وعندما نريد أن نعدل جزءاً معينًا من مشاعرنا ، يمكننا معالجة المكون المعادل فى خيالنا حتى يتناسب مع ذلك . هل احتاج الرعب ؟ كما لو أن أسداً جائعًا كان يطاردنى ... رعب أكبر؟... وفى الهروب من الأسد سقطت فى بركة مملوءة بالسمك الضار . وقال السباح الاسترالى العظيم ستيفين هولند أنه أضاف كثيراً إلى الاعتقاد بأن سمكة قرش كانت تطارده أثناء السباحة .

ولكن عندما تستدعى حدثًا حقيقيًا محدداً من خلال ذاكرة العاطفة (الفصل ٣٢) ، خاصة ذلك الذى يحمل ارتباطًا قويًا وعاطفيًا معقداً ، فإنك تواجه بتجربة محددة من الصعب تشويهها وتكبيرها بدون إزعاج تلك العناصر الضعيفة التي في الحقيقة جعلت منها تجربة عاطفية . انظر مرة أخرى إلى جبل بريجا دون العاري . لقد كان مؤثراً لأنه كان بالتحديد ما يجب أن يكون ويبدو بالتحديد متى وكيف وأين أراد. وافتراض أنه من خلال التخيل الذكي أنني قد حولته إلى جبل جليدي أو سفينة أشباح أو حورية ماء أو شاهدته من أرض بصحبة جمهور مشاكس فى منتصف النهار؟ بالتأكيد سوف أشعر بشيء ما ولكن ليس الخوف الذي جعلنى أبكى . ومع ذلك فعندما ننظر إلي الذاكرة العاطفية فسوف نكتشف كيفية إضافة **كما لو** إليه حتى نعطيه حركة دائرية .

ولذا دعنا نترك ما هو فعلى حتى يعمل سحره بطريقته الخاصة والآن فنحن نعيش مرفهين فى العالم غير المكبل بأغلال الخيال الأسطورى حيث يسير أى شيء تقريبًا ولاحظ أنه فى الأمثلة السابقة أننا ذكرنا بعض الأنواع الفرعية لكما لو :

(١) لقد فصلت من وظيفتى - هذا حدث فى الماضي ، وهكذا **كما لو** تاريخية تعتبر دافع خلقى . وغالبًا ما تكون وسيلة لتجهيز بداية المشهد . ليس من الضروري تعزيزها بدليل حاضر.

(٢) إننا تحت الماء - وهذا يحدث الآن، وهكذا **كما لو** فى الحاضر. وأثناء المشهد قد يصبح من الضرورة تعزيز ذلك الاعتقاد ، حيث إن الكثير مما يحدث حولنا فى المشهد قد يجعلنا نشكك فيه . فعلى سبيل المثال إذا كنا تحت الماء لماذا لا نخرج فقاعات بينما نتحدث؟ وهذا النوع من **كما لو** يعمل على أفضل وجه بالارتباط مع أساليب أخرى أو تركيبة متقنة ما لكما لو .

(٣) إننا نتوقع الذهاب إلى الحفلة - وهكذا **كما لو** فى المستقبل . وهذه لابد أن تكون أسهل الأنواع في تأديتها ، حيث إن المستقبل مفتوح دائمًا للتخمين والخيال. وتذكر أن الابتكار لا يحتاج لأى شيء حتى يكون له علاقة بالموقف فى المسرحية.

وعند اختراع **كما لو** فإن المعتقدات الأسطورية لابد أن تكون خاصة بقدر الإمكان. وهكذا القطع ذات الست بوصات من الخيرزان ليست مجرد قطع. ولذا إذا كنا نتوقع حفلة فإن تحديد ماذا أو من سيكون هناك يمكن أن يصنع الفرق : طعامك المفضل أو

الموسيقيين ، الشخص الجميل الذى تحاول أن تقابله منذ شهور، عدوك القديم ، مندوبًا لاختيار الممثلين من هوليوود - كل هؤلاء سوف يصنعون فروقًا خاصة لتوقعاتك المحددة.

نقاط الضعف : أساسًا ينبغى على الفرد أن يختار كما لو حتى لا تكون مجموعة المشاعر الناشئة فجائية أكثر من اللازم بالنسبة للشخصية فى المشهد : عليك أن تختار أنواع المراجع التى تخرج المشاعر والتى هي ممتزجة بشكل معقول . إن عواقب الدافع غير المناسب قد تكون فجائية أكثر من اللازم على انسياب المشهد : وأنت لاتريد استخدام الفوز باليانصيب لتحريك الفرصة عند مقابلتك لأقربائك . ومهما تكن **كما لو** فإن مزج الشعور فئ الانسياب العاطفى للمشهد لابد أن يكون سلسلا ورفيعًا مثل مزج النغمة فى المشهد .

وهناك تحذير آخر : إن تجهيز **كما لو** فى وسط المشهد يمكن أحيانًا أن يأخذ وقتًا طويلا بلا ضرورة . وفى هذه الحالة قد يبدو أن النغمات غير المناسبة تؤدي مثلما يحدث فى التصرف "يحفِّز" . وتأمل التصرف قبل أن يقوم به المرء ، إن ذلك التصرف يحتاج للتحفيز . كم يستغرق المرء حتى يجهز تصرفات ؟ بشكل مثالى وقت أقل مما يستغرق فى تأدية التصرف . ولذا إذا كان الدافع يستغرق وقتًا كثيراً أو أكبر من عمل النغمات في المشهد ، فقد تتهم بتأدية التصرف "يدفع" وكونك تشاهد وأنت تستغرق وقتًا للدفع معناه أن تسترعى الانتباه إلى أساليب المرء، مثل القول "انظر كيف أنا

أضع الأجزاء مع بعضها بمهارة ". وبالطبع فإن ذلك يمكن أن يكون مؤثراً جداً : إن مشاهدة الساحر المسرحي وهو يخرج مجموعة من المشاعر من القبعة يمكن أن يكون موضوعًا ذو إحساس عظيم - فالجمهور يستمتع برؤية الممثلين وهم يذرفون دموعًا حقيقية أو يتوردون خجلا عندما يكون هناك مدخلا لذلك . ولكن الفن النهائي، كما قال شخص حكيم ذات مرة، هو الفن الذى يخفي فنًا .

ولذا فإن **كما لو** عندك لابد أن تؤدى في سرية ، وفي نهاية تصرف سابق كما لو أننا نقترب من الخاتمة . وفى أثناء النغمات الانتقالية إذا استطعت العمل بذكاء وبسرعة ، وأثناء خطاب طويل لشخص ما حيث يمكن تغطية **كما لو** بالاستماع . أو قبل الصعود إلى خشبة المسرح.

إن **كما لو** هي أسلوب غني . يمكن أن ترفع من المشاعر الضحلة بسهولة . ويمكن استعمالها غالبًا لتحريك المشاعر العميقة أيضًا.

تدريبات : تخيل أنك لم تأكل منذ يومين . صافح شخصًا ما كما لو أنه قد عولج للتو من قرحة . صافح نفس اليد كما لو أن بها ورقة بمائة دولار ويريد تسليمها إليك. تخيل مخالفة مرورية فى نفس اللحظة وهناك نداء لك . اكمل المناقشة كما لو أن قطتك الأليفة قد جرحت بشدة وتحتاج لمن يأخذها إلى الطبيب البيطرى ، (لقد شاهدت مشهداً يؤدى بقوة بهذه الطريقة بالرغم من أن الممثلة لم تكن تمتلك قطة بالفعل) . هل نحتاج إلى سرد قائمة **كما لو** التي يمكن أن تتخيلها ؟ إن خيالك هو ملك لك بشكل فريد فدعه ينطلق .

الفصل الرابع والعشرون

الدائرة المرنة

إن كلاً من لو وكما لو يعملان ليس فقط كدوافع فى حد ذاتها ولكن أيضًا كأساليب لتسهيل الأساليب الآخرى وطرق تبديد المشاعر المتعلقة بالشك . والآن نعود إلى وسيلة مساعدة أخري ، تساعد الأساليب الأخري وأيضًا تعمل كدافع مستقل إن دائرة التركيز تعمل كملطف درامى وكعامل مساعد لايمكن "تخطيه فى التركيز.

إننا نشير إليها بدائرة التركيز ولكن نادراً ما تكون دائرة وفى الغالب يمكن أن تشبه "الأميبيا" التي بدون شكل وها هي الآن .... كيف تعمل ؟

أولاً :- تخيل نفسك وأنت تقف فى حجرة مضاءة ومزدحمة لاحظ كم يكون انتباهك مشغولاً وربما يتحول من شخص إلى مجموعة ..... إلى شخص آخر أو مجموعة أخرى فى تتابع عشوائى نسبيًا والآن ركز على شخص واحد بمفرده واطفأ كل الأنوار الأخرى ... أين يستدير انتباهك .. ؟

حرك النقطة ... نقطة التركيز بعيداً عن ذلك الشخص وإلي نفسك .... أين انتباهك الآن ؟

عادة ما يكون انتباهك محصوراً فى كل ما تستطيع رؤيته في مدي منطقتك المضاءة وحتي لو حاولت فقد لا تكون قادراً على رؤية ما هو خارج منطقتك المضاءة

وعلي الرغم من أنك قد تبقي شغوفًا فيما يحدث هناك بمرور الوقت سوف تضطر لأن ترضى بمعرفة ما يمكن أن تراه .

ولذا دعنا نتخيل أننا قد فتحنا المنطقة المضاءة لتشملك أنت وشخص آخر .... لاحظ كم هو سهل أن نتصل بذلك الشخص الآخر الواحد وأن نتجاهل الآخرين .

وهذه هي كيفية عمل دائرة التركيز ما عدا أنه فى معظم الوقت لابد أن نضىء المنطقة بخيالنا أكثر مما نضيئها بنقاط صغيرة .

ولو تخيلت سطراً مرسومًا حول اثنان منكما واعتقدت أن فقط ما بداخل هذا السطر يستحق التركيز سوف يكون عندك منطقة متضمنة تستطيع أن تؤثر فيك بنفس الطريقة التى أضاءها الضوء الساقط في المنطقة .

ولو حدث أنك قد مررت بتجربة الإحساس بالرعب عند الدخول إلى حجرة مضاءة تمامًا ومزدحمه فسوف تقدر مدي العزله التي أوجدها الضوء الساقط كدائرة التركيز وكيف أن تلك العزلة لم تستطع فقط أن تهدأ من روعك ولكن ربما جعلتك تشعر بأنك شخص ما ذو خاصية وفوق الجميع .

ومن ناحية أخرى ... إن كنت من هؤلاء الذين ليس باستطاعتهم تجنب ربط العزلة بالرعب فلا تستخدم دائرة التركيز إلا إذا احتجت إلى توليد الرعب وهناك البعض الذين قد يشعرون أنه من أجل الإضاءة والإحاطة بالظلام فإن ذلك يمكن أن

يكون مساويًا لاستفهام من الدرجة الثالثة وحينئذ مازال هذا مفيداً بطريقة دافعة ولكن ليس من أجل الاسترخاء أو التركيز .

وهناك أوقات يكون فيها المشهد يمثل على انفراد . إنَ بعض المشاهد التليفزيونية أو السينمائية المتعلقة بالعلاقات الحميمة يساعدها الشعور بالخصوصية المنبثقة من كَون الفرد مشغولاً فقط فى دائرة صغيرة من الاهتمام. وفى مثل هذا المشهد قد يساعدك علي التركيز أن تكون الأضواء فقط على منطقتك خاصة إذا كانت تؤثر على رؤيتك لدرجة أنك لا تستطيع رؤية أبعد من الكاميرا ، وبالمثل على خشبة المسرح حيث يكون هناك تعتيمًا على الجمهور والأضواء الأمامية تمنعك من رؤيته .

ولكن مع التمرين سوف تجد أنك لن تحتاج إلي مساعدة الضوء الفعلي . يمكنك أن تتعلم أن توسع من أو تحصر منطقة تركيزك في ملاحظة اللحظة نفسها. وفى البداية يكون هناك اثنان منكما . والآن شخص ثالث يأتي إلى الحجرة ، سَلط عليه ضوءَ أشد ثم انشره حتى ينضم إلى ضوءك فى نموذج أكبر مثل السحب المتجمعة، والآن ضُم إليك شخص آخر ومزيد من الإضافة للسحب، والآن هناك شخص ما يغادر ويقل حجم السحب.

وهنا تكمن إحدي المشكلات الموجوده في حصر تركيزك علي منطقة صغيرة ربما تكون قد لاحظت ما يحدث لصوتك عندما تتحدث مع شخص ما فى الجهة الأخرى من حجرة كبيرة ومرة أخرى ماذا يحدث عندما تقتربان من بعضكما البعض وبالمثل عندما

تقابل أو تتناول العشاء مع شخص ما فى كابينة صغيرة . ألست تميل أيضًا إلى تخفيض صوتك ؟

إنَ الاستخدام غير الماهر لدائرة التركيز يمكن أن يضفى عليك خاصية أكبر مما قد تهتم به كثيراً ، لدرجة أن جمهورك قد لايكون لديه مدخلاً لما يحدث، وهذه الصلة الشديدة يمكن أن تكون جيدة فى بعض اللقطات السينمائية أو التليفزيونية التى تؤخذ عن قرب، ولكن من الممكن ألا يكون أيضًا لها دورٌ فى المسارح ما عدا الحميمة جداً .

ومع ذلك فإن بعض الممثلين المسرحيين بما فيهم أنا يحبون هذا الأسلوب حتى فى قاعات الاستماع الكبيرة مع أدوات موسيقية كبيرة، وهذا لأن الدائرة تكون مرنة وليس هناك داعى لأن تقتصر فقط على ضم الناس الذين على خشبة المسرح، ويمكن أن تضم الجمهور كله أو جزء منه .

وفى مناسبات عديدة كانت دائرتى تضم ساعة المدينة في الناحية الآخرى من المدينة، وكنت أعتمد على دقاتها كل ربع ساعة فى المساعدة على تحريك مشهد معين .

وأحيانًا تكون السماء هى الحد وفى وسط مشهد هادىء نسبيًا تمر من فوق رؤوسنا طائرة بصوتها الصاخب، ويخبرك الصانع الذى بداخلك بأن الجمهور قد يجد صعوبة فى الاستماع ..... فما العمل ؟

ترفع صوتك أو تنتظر حتى تمر الطائرة، أو تقتحم الرقص بالنقر ومهما كان التصرف فإنه سوف يتولد من إدراكك بآلة تبعد عن خشبة المسرح أميالاً وبسرعة تضعها ضمن دائرتك .

وكما هو الحال مع كل الأساليب المحددة فإن الخيار يرجع إليك فيما يتعلق بهل تجعل من نفسك مفتوحًا على كل المؤثرات الصوتية الأخري أو تُغلق بعضها . وكثيرٌ من الممثلين يستخدمون دائرة التركيز حتي يتخلصوا من المناطق المحصوره جداً، وهؤلاء الممثلين مع ذلك يشكون دائمًا أن شخصًا ما قد قذف بهم . فى الجمهور الذى يسعل أو عامل مسرح يمشي بتثاقل حول خشبة المسرح الخلفية، فهم يشعرون بأن شيئًا ما قد اخترق تركيزهم وآخرون لايستخدمون أى حدود مختاره يحصرون تركيزهم بداخلهم، وأي مؤثر من أي مكان يتم ملاحظته حتي أن أدائهم وبالرغم من أنه ينطُق بالحيوية يميل إلى الخروج عن الترابط مثل :- روني كوريت فى أحد المنولوجات الشهيرة ثم هناك آخرون يحركون باستمرار حدود تلك الدائرة وما يشعرون بأنه يحتاج أو يتطلب الشمولية يتم حصره بذكاء وما هو غير ضروري أو دخيل يستبعد . وهذه هى عادتى مع هذا الأسلوب وحيلتى في ذلك أن يستمر المرء فى عمله ولكن يترك نفسه مفتوحًا على الزائرين ولكن لايشتت تركيز المرء وذلك من خلال توقع الممثل الآخر الذى قد يأتى في أى لحظة، وهذا يشبه ضبط المنبه للاستيقاظ المبكر ثم الابتعاد عن النوم بأن يظل المرء متيقظًا منتظراً المنبه حتي يدق .

وإلي حد ما فإن فلسفتك يجب أن تكون مثل الاستمرار في عملك في المنزل، والوقت الذي تدرك فيه أن عندك زائر هو الوقت الذي يدق فيه شخص ما بابك والوقت الذي تقلق فيه من مكالمة آتيه، هو الوقت الذي يدق فيه جرس الهاتف والانتباه العادي والتوتر هو شيء مخرب هنا . يمكن الاعتماد عليه لإخبارك عندما تحتاج الدائرة لامتداد أكثر .

والتركيز الانتقائي مرتبط بشده بالتوتر وهما يمكن أن يعوقا أو يساعدا كلا منهما الآخر، وإذا حصرنا أنفسنا في منطقة ودية أو مألوفة أو جميلة نميل للشعور بالأمان أكثر، ونحن نعرف كيف يمكن تشتيت ذهن الطفل الرضيع الذى يصرخ وأن نهدؤه من خلال شيء ملفت للانتباه .

إن التركيز الانتقائي يمكن أن يساعدنا فى أي مرحلة .

ولكن إذا شعرنا أنه مفروض علينا من خارج دائرتنا فقد نشعر بالتهديد والدواء هو أن نحتضن تلك التهديدات بطريقة ما . تتصادق معها وأن تحصرها فى دائرتك . وذات مره كنت أعمل كمستشار فى معسكر صيفى وكان المعسكرين من أطفال المدينة وليسوا معتادين على الريف وكانوا يخافون من الليل لدرجة أنهم كانوا يفضلوا فراشهم من أن يعبروا الحشائش في الذهاب إلى المرحاض .

وفي ذات ليلة تحدثنا وكانوا خجولين ولكن الرعب كان أشد . من ماذا ..؟ الأشباح... قالوا فى صوت واحد وعندما سمعنا صوت بومه انطلقت صيحات الخوف

وشد الأطفال البطاطين فوق رؤسهم هل تعرفون ما هذا بالفعل ؟ إنها بومة ... أنتم تقصدون واحدة منها إنها الطيور القديمة التى تتمتع بالحكمة ولها عيون كبيرة . قال أحدهم وبدأ الجميع يتهامسون .

وفجأة كان هناك صوت آخر بين الأغصان وانطلق الصراخ بشكل أكبر يمكن أن يكون هذا فأر . وبدأ الجميع يتهامس في مكان الإقامة وبعد ذلك رنين مكتوم ولا صرخات كثيرة . ضفدع وهكذا قائمة من الحيوانات اللاتى يعرفن الأطفال منذ بداية حياتهم الدراسية أو من الأفلام مثل أفلام ديزني وانطفأت الأضواء فى المعسكر الممتلأ بالهمسات .

وفي جولتي التالية اكتشفت أنه ليس هناك شخص أراد العبور إلى مكان التواليت فلا أحد قد أراد الذهاب ولا أحد قد بلل فراشه في الحقيقة لم يكن أحد موجوداً فى المعسكر . كانوا جميعهم في الخارج في الغابة البعيدة علي ضوء بطارياتهم يبحثون عن البومة العجوز الحكيمة والفأر الجبان والضفدعة التي تصدر الصوت المكتوم. إن دائرة تركيزهم الآن أصبحت تحتضن ليل الغابة كلها .

وهؤلاء الذين ينمّون المقدرة على الامتداد بحرية وتوسيع دائرتهم أو دائرة تركيزهم لا يحتاجون أبداً لأن يخشوا الجمهور . إنهم الناس الذين لا نعمل فقط من أجلهم، ولكن أيضًا نعمل معهم ويمكن احتضانهم أو تجاهلهم أو إغاظتهم أو ترويعهم. وفى الحقيقة فأى شىء نشعر به قد نفعله مع الأصدقاء والمعارف والضيوف. إنهم ليسوا

أعداء وحتى لو كانوا كذلك فإن احتضانهم من وقت لآخر في داخل دائرة التركيز . يمكن أن يحولهم إلى أصدقاء .

وفي بعض الأحيان يجعلنا التوتر نتدافع ونتجمع كأننا في معسكر اعتقال إجباري. حقًا يمكن أن يكون هذا المعسكر صغيراً لدرجة أننا ننسحب إلي داخل أنفسنا. إن الممثلين المسرحيين الذين يولدون من مثل هذا الانعزال . يميلوا لأن يكونوا منغمسين في ذواتهم . وهذا نوع من الأداء الذي أشار إليه "روبين ماموليان" بعربدة التعبير عن النفس.

إننا لانريد أن نترك أي مؤثرات تجبرنا علي الانعزال الإجباري. إن القدرة على التعامل مع دائرة التركيز هي وسيلة عمل مسيطر عليها، والتي قد تذكرنا بأن كل شخص على خشبة المسرح لديه دائرة خاصة للتركيز. وعندما يدخل شخص ما دائرة تركيزه مع المكان الذي ركزت أنت عليه أو وضعت فيه تركيزك يصبح هناك نوع من التعزيز، مثل شخصان سُلط عليهما ضوء قوي من الأضواء الساقطة بدلاً من واحد، وعندما أنت وهو تؤمنان دائرة تحتضن نفس المنطقة ، فإن المؤثرات عليكما وعلى الجمهور تتضاعف .

هناك مزحة قديمة يتناولها مجموعة من الناس يقفون في مجموعة صَغيرة ينظرون إلي المبني . هذه المزحة لا تتوقف أبداً عن الضحك علي شخص ما بعيد عليه أن يقف ليري ما ينظرون عليه، وأحد المازحين له تأثير ما واثنان يضاعفان من التأثير وخمسة لايمكن مقاومتهم، ولهذا يمكن أن يكون مع تركيز الممثل المسرحي، وفى فصل ضاحك

عندما تدخل فى التفاصيل فيما يتعلق بالإخراج، وسوء الإخراج فيما يتصل بانتباه الجمهور يمكن أن نعود إلى دائرة التركيز بأسلوب عملى، لكى نشغل الجمهور بشده حتى يجدوا من الصعب الالتفات بعيداً .

تمرين

حاول أداء هذا التمرين أنت بمفردك في حجرة المعيشة تقرأ كتابًا ممتعًا . ارسم الدائرة حولك وحول الكتاب. تتوقع مكالمة خاصة في الساعة التاسعه مساءً، والآن وسع الدائرة حتى تشمل الساعة، والآن الساعة التاسعة إلا ربع ثم ارجع إلي الكتاب ويخطر علي بالك أن الأم أو الأب أو الصديق علي مقربة منك . استمع إلي ردودهم يمكن أن يكونوا على مسافة بسيطة منك، والآن ضم الهاتف متمنيًا ألا يدق بعد وتعتقد أنك تسمع أي مسترق للسمع يدخل إلى حجرتك. اجلس مع كتابك لاحظ كيف أنك لم تخص نفسك مع أي شيء آخر في الحجرة غير الكتاب والساعة والهاتف . ركز علي صورة علي الحائط، والآن ضم الحائط ثم الحجره كلها وارجع إلي الصوره والآن دورك .

الفصل الخامس والعشرون

مثلما بالضبط

عندما بدأنا فى تطوير قائمة أساليبنا المتعلقة بالدافع فإننا وجدنا إجراءين معروفين بدوا تمامًا كوسائل أخرى فى استخدام "كما لو"، وبمرور الوقت عرفنا حروف كافية لتبرير إعطائنا "مثلما بالضبط"، والشخصية وصفًا في حد ذاتها. إن "كما لو" تتصل بالموقف والحدث وبسلسلة من الظروف التي يمكن الإضافة إليها أو تعديلها، ولكن "مثلما بالضبط" هي صورة لشخص تم إسقاط شخص آخر عليه، ولايمكن أن يعدل إلي أي درجة بالرغم من أنه قد يوصف، وهو يكون أو لايكون بالضبط مثل عمي ولكن يمكن أن يكون العم السعيد أو الحزين والشخصية أيضًا، كما سنري تُفرض صوراً ولكن هذه مؤلفة بمعني أنها نتاج للاختراعات الخيالية وتُعدل بسهولة .

لقد وصلنا إلي الاعتقاد بأن **مثلما بالضبط** تعتبر ظاهره ترتكز علي غريزه لها جذور عميقة، غريزة تجعل من الممكن التعلم، وهي الأساس ليس فقط في التفكير العلمى ولكن فى التعصب الأعمي، وهذه الغريزة المُفترضة تساهم فى تقوية عادات التلخيص والإدماج والتصنيف عندنا، وأيضًا في اتجاهنا نحو االتعميم والافتراض والحكم مسبقًا . وهؤلاء ما هم إلا نسخة مطورة من الانعكاس المشروط مثل التوارى خجلاً مما يمكن أن يكون تكراراً لبعض الأحداث غير السعيدة السابقة ضُربت مرة

وخجلت مرتان، وحيث إنه حتي "الأميبيا" يمكن أن تسلك بنفس الطريقة فقد نفترض أنها غريزة كونية وبدائية ويا لها من غريزة بسيطة ومشغولة .

إننا نتعلم عن العالم الذى حولنا من خلال إعطاء اسماء لكل شيء أو مفهوم يمكن أن يُرى كشيء محتوى، أو مجموعة من الأشياء لها صفات مشتركة، وعندما نفكر فى العنوان فإننا نربط بين الصفات المشتركه، وعندما يكون الأب قد عُرف بإنه دادي بالنسبة للطفل فإنه يصبح دادى وليس مامي، إن الذكوره تعادل دادي فهو ارتباط يمكن أن يكون أحيانًا محرج لمامي في السوبر ماركت .

وفيما بعد فى الحياة فإن اليافطات والعناوين تُلصق بأناس محددين، وهكذا إذا كانت ماري هي اسم للطفله الجارة التي دائمًا تخطف وتكسر لعبنا ، فحينئذ فإن العنوان ماري يمثل ليس فقط اسم الطفلة ولكن أيضًا الصفات المدمرة المرتبطة به، ولذا فعندما نقابل طفل آخر في يوم من الأيام يسمي ماري فبالضرورة سوف نفترض أننا نتوقع سلوكًا مدمراً منها ، وسوف يستغرق ذلك قدر كبير من التعلم قبل أن نثق بماري الثانية فيما يختص بلعبنا. إن الارتباطات صعب إزالتها وإذا اعتقدت أن هذا يصدُق فقط مع الأطفال الصغار، حاول أن تتخيل نفسك وقد أصبحت ودوداً بشكل لا واعى مع شخص لطيف تمامًا يسمى روس هتلر، وعندما تقابل شخص ما يذكرنا بشخص ما آخر فمن الصعب ألا تعامل الشخص الجديد بدرجة ما بنفس الطريقة مثل الآخر، وهذا أيضًا ينطبق علي الناس الذين قد لا نقابلهم أبداً ، ولكن لديهم ارتباطات قوية من خلال

الأدب والصحف والإشاعات، ومن الناحية العقلية فإن روس هتلر هو الصادق. وإحدى التلميحات الإيجابية لهذه الظاهرة أن مقابلة أناس جُدد يمكن أن تكون مقابله فيها شيء من المغامرة بالقياس إلى المعارف أو الارتباطات القديمة .

إن ظاهرة "مثلما بالضبط" يمكن أن توظف كأسلوب دافع، ويمكن أن نجد لأنفسنا بعض أوجه التشابه بين الشخصية التى نؤديها بشكل معاكس وشخص ما معروف، وبعد ذلك إذا آمنا فيمكن أن نولد نتائج عاطفية مفيده في أنفسنا، مثل هو يشبه بالضبط عمى وهى تشبه بالضبط مُدرسة التاريخ الأولى، وهو يشبه بالضبط نابليون، ولكى نستخدم هذا الأسلوب لابد أن تجد أناس لك نحوهم مشاعر محدده وقوية، وبعد ذلك تفرض صورتهم على زميلك الممثل، ولاحظ أنه في استخدام الأسلوب "مثلما بالضبط" يكون الممثل الآخر وليست الشخصية هي التي تفرض عليها الصوره، وأن الصورة التي تفرضها هي لشخص ما تحمل نحوه ارتباط عاطفي، وليست الشخصية الخيالية في المسرحية وباختيار **مثلما بالضبط** مناسبة يمكن أن تشبه حقًا أنك تتصل بشخصية في المسرحية .

إن "مثلما بالضبط" هي ظاهرة نراها كل يوم فى حياتنا العادية. وعند تعريف الأطفال الصغار بالنمور يخبرهم المُدرس بأن تلك النمور"مثل" القطط، ويلفت نظرهم إلي أوجه التشابه بين قطة العائلة والحيوانات المفترسة غير المألوفة، ويسمح التشبيه للأطفال بالتبسيط الضرورى والارتباط . وكم من السهل إساءة استخدام ظاهرة التعلم

الرائعة هذه . وفى أثناء الحروب فإن هذا الأسلوب يُفرض على الناس كوسيلة لجعلهم يكرهون العدو وهو إحدى الوسائل العديدة .

كأسلوب دافع ومع كل الأساليب التمثيلية فإن استخدامه هو موضوع شخصى هل مثلما بالضبط تجعلك تعمل على الإطلاق ... ؟ بأى الطرق كأسلوب داعم أو أولى؟ هل هي واحدة من البدائل الأولى أو الأخيرة التي يتم استكشافها وبالطبع مثلما مع كل الأساليب هل الإجابة تتناسب مع المسرحية ؟

وكأسلوب أولي فإن مثلما بالضبط تستدعي إلى مجموعة من الأساليب الداعمة، لكي تساعد في تعزيز البناء الفوقي، وهناك ثلاثة أساليب نافعه جداً وهي "كما لو والاخلاص والتأثير الجماعي" الموحد. وسوف نناقش الأسلوبين الآخرين فى الفصول اللاحقة .

إن كما لو تستخدم عندما يبدو شريكنا الممثل وهو يفعل شيء يمكن أن يقلل من إيماننا به كما هو بالضبط، فعلي سبيل المثال إذا كان شريكنا يتصرف بشكل أكثر كآبه مما قد نتوقعه من العم الذى من المفترض أن يكون مثلما يالضبط، فقد نعذره إذا فكرنا في كما لو أن العم مر به يوم صعب في العمل .

مارس عملية إسقاط شخصيات لأناس محددين عندهم بعض المعانى العاطفية العامة على آخرين تقابلهم للمرة الأولى، واترك ذلك يعمل لفتره وبعد ذلك انقل اسقاطك بفرض شخص ما مختلف عن ضحيتك، وبمرور الوقت يجب أن تحيد كل هذه

الاسقاطات حتى تستطيع أن تعرف الشخص الذى له هذه الاسقاطات فعلاً، ويمكن أن تنسى صديق قريب وحتى لو اكتشفت أن هذا الاسلوب ليس له . فإن مجرد الوعى به لابد وأن يساعدك في اكتشاف أساليب التعصب الأعمى والادعاء التى نقابلها كثيراً . إن أصحاب الإعلان عادة ما يحترسون للتأكيد على أن الممثلين الذين يختاروهم يمثلون صور ما يمكن التعرف عليها .

إن التطبيق المتكرر **لمثلما بالضبط** يجذب انتباهنا إلي طالبة أتت بإجابه خاصة أثناء جلسة ممارسة . فقد أخبرتنا فيما بعد أنها قد أسقطت ليس شخص مشهوراً أو قريبًا على شريكتها، ولكن على صديقتها الحميمة قطتها هل يمكن أن تكون القطة شخصًا حسنًا لماذا لا؟ على أي حال ما نستدعيه عندما توظف مثلما بالضبط هو مجموعة من الاستجابات القائمة على ارتباط معروف واستخدام آلية واحدة دافعه يمكن أن تستجيب بطريقه معقدة قائمة على فترة فى الوقت وبها ظلال عديدة من التلوين. ومن المعقول أنه لو وصل الإنسان بقطة كمخلوق وذو وجوه عديدة أن مجموعة الاستجابات التى يمكن تضمنيها سوف تشبه تلك التى يحركها الإنسان، وربما علينا أن نغير التعريف إلى الفرد على ممثل مسرحى آخر وليس فعلاً الشخصية في المسرحية .

إن الميزة الرئيسية لمثلما بالضبط أنها يمكن أن تساعد الفرد فى توليد مجموعة كاملة من التأثيرات مرة واحدة ومع كل تأثير متعدد الوجوه وميزة آخرى أنها تميل إلى إبقائنا مستمرين بشركائنا خلال كل من التصرف والعمل والدافع بينما الأساليب

الآخـرى وقد تـؤثر سلبًا فـى الانسياق. علـى سبيل المثال أحيانًا تتطلب **كما لو** مـحو مؤقت فى عـلاقـتنا بالتـصرف، بينمـا نهـرب بعـيـداً بتـفكيـرنا لكى نختـرع الحدث الأسطورى، ونُركز مرة آخرى علي أين توقفنا ، ولكن هذه الفجوه الصغيره قد لا تكون مرغــوبــة ولـكن مـع **مثلما بالضبط** فإن هـدف تصرفنا هــو أيضًا الـدافع الرئيسى والسبب في أننا نشعر بهذه الطريقـة نحو شركائنا يرجع إلى مشاعــرنا الكافيــة نحـو الأب أو العمة أو المدرس أو الحبيب أو أي شخص الذي نؤدي الدور عليه، وحيث إنه لا حاجة هناك للهروب من مصدر مشاعرنا فإننا نميل على الإبقاء علي الاتصال باستمرار.

· **المساوىء** إن مثلما بالضبط غـالبًا مـا تحتاج إلي تـعـزيـز ومــن وقـت لآخـر، فإن شخصـية المـثل تبدو على السطح بشكل كافٍ لدرجة أن الجهد يصبح شديد لرؤيته كشخص ما آخر نعرفه .ومن الواضح أن مواقفنا نحو مصدر مشاعرنا قد تتغير أثناء العرض وهكذا تؤثر في مواقفنا نحو زميلنا الممثل، وقد وضح ذلك حديثًا عندما ممثلة ما في أثناء التورد خجلاً من موقف رومانسى سعيد وجدت أنه لابد أن تفرض، "مثل صديقي بالضبط" علي شريكها علي خشبة المسرح وكل شيء تلألأ حتى في يوم من الأيام كانت هناك كراهيه وغضب حيث لاينبغى أن يكون وقد انهت عـلاقـتـها مع صديقها ودفع شريكها علي المسرح الثمن .

ولنضع هذه التحذيرات جانبًا فإن **مثلما بالضبط** هـي أسـلوب نافـع بشكل عام للأوقات الطويلة أو الظهور القصير وهي تستحق المحاوله وإذا نجحت معك يمكن أن تكون وسيلة ملونة ودافئة .

الفصل السادس والعشرون

الشخصية

إن الشخصية كما هو الحال مع **مثلما بالضبط** تتطلب أيضًا فرض شخصية علي زميلك الممثل ولكن هذه الشخصية خيالية تمامًا. يمكنك أن تخلق شخصية حسب طلبك والشخصية يمكن أن تصمم بشكل مناسب حتى تكون صالحة لما تريد سواء كنت مخرجًا أو مؤلفًا ويجب عليك أن تفكر كيف تظهر الشخصية نفسها في علاقاتك .

وذات مره تعرفت علي شخص ما بشركه بالولايات المتحدة وأصبح صديقًا حميمًا، وبعد سنوات قليلة عندما كنت أقوم بتدريب في سلاح الجو قابلته مرة أخري، وأصبحت موضع ثقته وذات يوم عندما كنت أهاجم ببعض الاتهامات الموجهة لي من مسئوليين عسكريين، همس في أذني أن أسكت لأنه كان بالفعل عضو في ج ٢ وهي المخابرات العسكرية الداخلية وكان مطلوبًا منه أن يُبلغ عني . وهنا عملت **كم لو** الساحرة معي وتوقف صديقي عن كونه صديق لي وأصبح الآن جاسوسًا . عنوان بسيط ملخص حيث كان من قبل عنوان غني بالتفاصيل ومنذ ذلك الحين وأنا أشك بأننا تبادلنا أكثر من مزاح قصير . هيا نفكر في أن تزويدني بالأسرار أن يكون علامة علي الصداقة الحقيقية ولكن في ذلك الوقت حيث كان يسود جنون العظمة . اخترت أن أري الأمر بطريقة مختلفة .

والآن يجب أن تسأل ولكن ما هو الفرق بين هذا الأسلوب و**مثلما بالضبط**

تذكر أن **مثلما بالضبط** هـو موقـف يأتى مـن أعلى لشخص محدد أو حيوان ومـن الصعب تغييره، أما الشخصية فتختص بموقف مخترع ولذا فإنه لكونه غير محدود في الصفات قلما يسمح بذلك خيالك، والمهم في ذلك أنه دائمًا عنوان طبيب - محامى - جندى - ....إلخ . إن ليني لم يعد ليني فقد كان جاسوسًا وكجاسوس كان قادراً علي أن يحمل أي صفات ألصقها به .

كم من التلخيص أو التفاصيل المحددة لابد أن نتطرق إليها مع أسلوب "الشخصية". إن ذلك يعتمد علي مدى ارتباطنا بتلك الشخصية ونحن راضين أن نستقر على عنوان أو نبحث عن شخصية بغيضة بشكل أكبر . فكر أولاً فيما هو أكثر من سطحى .

إن مكان البداية الجيد لتخيل الشخصية يكون مع الصوره التي يصفها المخرج أو المولف لنا في أول مرة فهم غالبًا يزودونا بوصف جيد إما في وصفهم للشخصية، أو فيما تقوله الشخصيات عن نفسها ، أو عن بعضها البعض أو فيما يصبح دليلاً من سلوكها في المسرحية، وربما هذه المداخل يمكن تلخيصها في بعض الشخصيات التي يمكن الوصول إليها والمتكبرة مثلما هو رجل بغيض أو مُحبط أو مرير .

وأحيانًا عندما تكون المسرحية ليست قادرة على تزويدنا بمداخل كافية قد نجد أنفسنا نبحث عن المساعدة فى كتاب أو فيلم تقوم عليه هذه الشخصية، وكن حريصًا

فيما يتعلق بهذه النقطة فإن الكتاب ليس مسرحية وليس فيلم ... إلخ . فكل منهما قد يُري بشكل مختلف مع تأكيدات مختلفة وأحيانًا فإن الشيء الوحيد المشترك بينهما يكون العنوان وأحيانًا لايكون حتى العنوان .

وأحيانًا فإن الصوره تأتي إلينا سريعة وأحيانًا تظهر ببطء كما هو في البروفة أو في أي حدث . فعندما نصل إلى صورة من هذا أو هذه فإننا نتقدم نحو قبولها أو حتي تصديقها ، وهذه المرحلة الأخيرة هي التى نبلور فيها شخصيات الآخرين في توزيع الأدوار.

وعندما تؤمن بشخص آخر كشخصية كاملة ، كما هو الحال مع **مثلما بالضبط** فإن النتائج تحدث لك وللشخص الآخر ولكن ما نهتم به نحن أساسًا في نقاشُنا لهذين الاسلوبين **مثلما بالضبط والشخصية** . هو التأثير على أنفسنا ومهما يحدث للشخص الآخر فهو إفادة أو استفادة جماعية من نفس النوع مثل الاستفادة من التأثير الموجه والذى سوف نناقشه فى الفصل التالى .

إن الشخصية كهوية على المستوى السطحى جداً ببساطه تلصق الشخصية بصورة ملخصة، أو بخليط من الصور الملخصة "إنها صادقه" بما نعتقد أو "إنها صديقة حميمة" يجب أن نكون قادرين علي تحديد هوية الشخصية المسرحية حيث إنها تعمل كوسيلة في التعامل مثل **مثلما بالضبط والخيال** .

إن المفاهيم الشاملة للصديق والجاسوس والطيار والشرطي .... إلخ . تحمل معها

ارتباطات عاطفية بعضها قوى ولذا في المسرحية قد نجد البطل والبنت المستهترة والفتاة الساذجة .... إلخ . وهذه الصور قد عممت لدرجة أن التصنيف يمكن أن يُحرج هؤلاء الذين يفتخرون بأنفسهم عند التفكير بأننا لسنا منحازين. وبالرغم من ذلك فإن هؤلاء يستحضرون مجموعات مشروطه من الاستجابات. ولكى تختبر هذا راقب مجموعة من المعربدين الذين يحلفون بينما أنت تقدم إليهم شخص غريب مثل الأب أوبرين . .

إن الأساس الغريزى للشخصية كما هو الحال مع مثلما بالضبط هو التفكير الموجز كما هو أيضًا مع التعصب الأعمي . إن بعض من الاختلافات الرئيسية هي أنه لكي نعمم أو نلخص فإن العالم يحتاج إلى كثير من الأدلة. أما المتعصب فلا يحتاج إلا للقليل جداً والممثل لايحتاج إلي شيء. وبالنسبة للممثل فإن مجرد الافتراض يكفى وهكذا يمكنا أن ننظر وأن نصل بشخص آخر علي خشبة المسرح كأنه إنسان ذو لقب. ولقبه يحدد صلته بنا وطالما أننا نؤمن باللقب أو الصوره فيمكنا أن نعمل بطريقة خاصة . نحتاجها كعضو البرلمان أو البطل أو المؤلف أو الصحفى أو الحائز علي جائزة نوبل أو الشرطي أو القسيس .

وفي مسرحية كاثولوكني ذات مره هناك مشهداً يحكم فيه علي البنات بالصمت لمدة يوم كامل، واحدي البنات القلقة والشريرة س لها صديقة في الفصل (ص) والتي تعرف بأنها متمسكه بالقواعد، ولكى تخفف من الملل عندها فإن (س) تفكر في لُعبة

حتى تجعل من (ص) تتحدث إليها وكل ما تحتاجه (س) من (ص) أن تري في (ص) شخصية الطالبه المتدنية الغيورة وبالطبع فليس ذلك كل شيء من هذا المشهد وسوف ننظر إليه من زاوية أخري في الفصل التالي .

إن ممارسة الشخصية يمكن أن تكون مثل اللعبة التي لعبناها في وقت سابق، والتى تزيد من حدة خيالنا ولو تعودنا علي النوعية المقربة من الناس أو تربينا في عائلات، أو اجتماعات حيث الأوصاف تكون ثقافيه أو مهنية أو دينية ، وهى أوصاف حقيقية في الحياة فإنه لابد أن نجد من السهل أن ننسبها إلى الشخصيات . إن أى نظام فصلي هو عبارة عن هدية للممثلين الذين يعتمدون علي الشخصية وكذلك يكون الشمول الدينى .

وفى كل مكان في مجتمعنا نري كيف أن الألقاب يمكن أن تغري ببشر عادليين يقدموا معاونة خاصة لزملائهم ومع التشخيص الجماعي فإنه المصدر لهذه الأشياء، مثل العناوين والزي والموضة والطبقات والتكبر وكما هو الحال مع **مثلما بالضبط** عند إساءة استخدامها فإن هذا الأسلوب ممكن أن يكون مدمراً .

وبالنسبة للبعض منا والذين تحتاج ألقابهم لبعض التبرير فلازلنا نستخدم الشخصية مع مساعدة بسيطة من **الإخلاص وكما لو والارتجال** وأساليب أخري مساندة قليلة، **والتأثير الموحد** يمكن أن يساعد في تحويل الشخصية إلي مصدر إلهام في الأسلوب، وعادة وبمساعدة من هؤلاء الآخرين يستطيع اللقب الضحل أن يصبح زهيًا ،

ومتعدد الأوجه كصورة كاملة للشخصية إنه شخص جاري الذى أطفاله يذهبون إلى مدرسة الحضانة وهو قلق على الرهن العقاري وغالبًا ما يوقف سيارته في طريق خروج سيارتي، والعام الماضي عندما كانت زوجتي مريضة ساعدني مساعدة فعلية وهكذا . وهنا نحن تطرقنا إلى ما أبعد من العناوين البسيطه للشرطي والجار والصديق وذلك ابن الحرام .

ومن بين مزايا هذا الاسلوب النافع الوصول السهل والارتباطات القوية والقدرة على الوصول إليها سطحيًا. وفى العمق وهو يؤثر في كل من المشُخص والمشَخص ويمكن أن يؤدي من خلال الأفراد والجماعات، وعلي العكس من **الخيال** فإن **الشخصية** تضفى علينا فى حالة الاتصال مع المرجع والخيال يميل إلي دعوتنا إلى الانفصال والتمثيل من أنفسنا ولكن الشخصية تساعد بشكل خاص فى الإبقاء على الاتصال .

وحيث إن مصدر الدافع لدينا والهدف من تصرفنا هو عادة نفس الشخص عندما نمارس الشخصية فقد نجد من السهل أن نلاحظ قاعدة عزيزة على بعض الممثلين المسرحيين الجيدينَ عندنا : **حيثما كان من الممكن فإن الهدف من تصرفك لابد أن يكون الدافع الرئيسى عندك** . لماذا أنا أتودد إلي هذا الرجل.... لأنه أغني الرجال في المدينة ولماذا ؟ أنا أفعل ذلك معك لاحتياجك للمساعدة .

إن الشخصية هي أسلوب يستطيع أن يساعد في ايجاد روابط قوية وحيوية وحتى فكاهة في علاقتنا على خشبة المسرح ومن السخرية أنه مفيد بشكل قوى كآله ويجب أن يتولد من الممارسة والتى هي فى المجتمع مدمره .

وعلي العكس من **مثلما بالضبط** يمكن أن يعدل منه بسهولـه وهكذا فالاتجاه أقل بأن يصبح ضعيفًا .

المساوىء . ضحل بشكل معين فيما يتصل بالعلاقة إذا لم تسانده أساليب أخري، مع أنه ليس من الضروري أن يكون ضخلاً في المشاعر، مثل المعجب الذى يقابل نُجمًا فهنا فإن الرابطة بين الناس تبدو وكأنها ليست عميقة وذلك فرق آخر عن **مثلما بالضبط** .

ويميل هذا الأسلوب أيضًا أن يتأثر بمرور الوقت ربما أكثر من الأساليب الآخري . فعلى سبيل المثال فإن تشخيص زميلى الممثل بالساحر الرياضي قد يملأنى بالرعب في التجربة الأولى، ولكن بعد ما أكون قد عرفته قليلاً من خلال البروفات الآخرى يصبح شخص آخر لطيف، ولكن بنفس العلامات لأنه محدود فقط بالخيال وهذا لابد أن يكون سهلاً علاجه والآن قد أعتبره لاعب كره عظيم .

ولكن تأثير الوقت هذا يمكن أن يعمل في الاتجاه الآخر أيضًا يستطيع اثنان من الطلبه أن يلعبا لُعبة يتفقوا فيها على أن يري كل منهما الآخر، وشخص آخر كيف يكون وهذه اللعبة قد تمتد إلى أسابيع فالتغيير التدريجي قد يحدث لكلاهما، إلى الدرجة التي فيها غالبًا كل منهما يعرف من هو في عيون الآخر والنتائج يمكن أن تكون مدهشة .

من يعـرف أن النظرة الواعيـة لهـذه الأسـاليب قـد تسـاعـدنا في يوم من الأيام أن نتجنب أخطارها اليومية وبالتأكيد تساعدنا أن نكون أكثر تحضراً .

كرر هذا التمرين الذى تشخص فيه امرأة كما وأن لديها حِرف مـختلفة، ولكن هذه المره انظر لو كنت تسـتطيع أن تعطى لهـا لقبًا بالإدانة بدون البحث عـمـداً عن أدله مـوفقـة، وإن كنت تسـتطيع فعل ذلك انظر كم من السـهل على الآخرين أن يعطوا لك عنوانًا .

الفصل السابع والعشرون

تأثير الأداء الموحد

لقد قال شخص محب لذاته "يكفي الكلام عني - دعنا نتكلم عنك . ماهو رأيك فى؟" وإلي هذا الحد فإن أساليبنا قد تضمنت البحث الذاتي والخدمة الذاتية . ولكن ماذا عن الزميل الآخر؟ دعنا نتحدث عنه .

وبعد أن ذكر **التأثير الموحد**، فإننا الآن نفحصه . ولقد وجدنا هذا الأسلوب قويًا حتي أننا أطلقنا اسمه علي أحد المسارح . إن كلمة "موحد" هي كلمة تعطي معني خاصًا أكثر من التعريف الشائع . وبالنسبة للبعض فهي تعني العمل أو اللعب مع بعض ، وهذا معني بسيط بما يكفي . ولكن مثل هذا التعريف يعتبر ناقصًا لمن يعرف سحر التأثير الموحد وكلمة "ساحر" ليس فيها مبالغة إذا أخذنا في الاعتبار قوة هذا الأسلوب علي الممثلين والجمهور .

دعنا نأخذ مثالاً لنفحص تأثير هذا الأسلوب . نرسل إحدي الطالبات خارج الحجرة ونطلب منها أن تجهز ارتجالاً . وعندما تعود سوف تنظم المجموعة لتأدية بعض الأنشطة مثل حفلة أو باربكيو أو حدث رياضي - أي شيء ترغب فيه .

وبينما هى خارج الحجرة يتآمر الجماعة لمعاملتها كشخص حكيم وودى ومنافس وذو مزاج معتدل . ولن نقول الكثير نعتقد أن بها تلك الخصال الحميده ونناقش خططها

معها على ضوء هذا ولكن بعد فترة من الوقت وعند مدخل رفيع ما مثل إسقاط كتاب سوف ننظر إليها جميعا كإنسانة شريدة وغبية ومعادية وغير أمينة .

ومرة آخرى لن تكون هناك مداخل قوية أو اتهامات فقط التفكير والاعتقاد بأنها هى كذلك .

وعندما تعود الضحية يكون هناك فى البداية بعض الحرص الخفيف ولكن علي أي حال نحن كنا نتحدث عنها ولكن بعد فترة تسترخى بينما الجماعة الودودة تناقش خططها ، وهي تبتسم لكونها مستريحة ومبتهجة وفي حالة مزاجية طيبة وبعد ذلك المدخل يأتى دور الجماعه، وفى خلال دقيقة تشعر الضحية بأنها فى موقف الدفاع عن نفسها ، وتتبادل الإتهامات وينفذ صبرها وتصبح عدائية وأشياء آخرى كثيرة غير كونها تتمتع بمشاعر لطيفة. لقد تغيرت ولكن عادة لن تعرف لماذا لأن تغير شعورها لم تتحكم هى فيه ولكن كان يرجع إلى الجماعة وتبقى شخصيتها كما هى فقط مشاعرها تبدلت .....

إن التأثير الموحد للجماعة يقوم على مفهوم أنك سوف تستجيب طبقًا لكيفية معاملتك ولابد أن نعرف هذا المفهوم جيداً من خلال خبرتنا بالحياة اليومية .

تصور نفسك وأنت تصل إلى حفلة كنت تنتظرها والمضيفة تحييك بابتسامة عريضة، وترحيب حار ويقف الآخرون ويتركون ما كانوا يفعلون ويأتون لتحيتك، ويقدمون شرابًا وطعامًا لك وهكذا.

بماذا تشعر؟ والآن كرر هذا الحدث مرة أخري وأنت تصل بنفس التوقع ولكن هذه المرة تجد المضيفة تستدير بوجهها عند رؤيتك عند الباب، وتصمت للحظة طويلة أكثر من اللازم وتنتهد وتقول ادخل والآخرون ينظرون إليك وبسرعة تجد اهتمامًا بالمحادثة التى كانوا منشغلين فيها، أو بما يوجد في الأكواب لديهم ولا أحد يجبيك فقط تقف هناك هل تعتقد أنك سوف تفوز؟ فقط ذلك الشخص الجرىء والقوى جداً هو الذى سوف يظل هناك وقتًا أطول من المعتاد .

وعندما يستخدم التأثير الموحد للجماعة على خشبة المسرح فإن الجمهور قد يرى ممثلاً يتغير أمام أعينهم ولكن إذا لم يكن لديهم خبرة غير عادية سوف ينظرون بلا جدوى محاولين تخمين كيف حدث التغيير. إنه نوع من التأثير ينشط بقراءة صفات الشخصية بتفاصيل محدده في شخص آخر .

وقد شاهدنا التأثير الموحد للجماعة بصفة أساسية كنتائج كجماعة من الناس يعاملون فرداً بطريقة معينة، وقد أعتبر كأسلوب دافع مفروض علي الفرد ولقد اعتقدنا في البداية أنه بخلاف مثل هذه الأساليب **كالإيمان بالموقف والتخيل** أو حتى **الشخصية** حيث نهتم أساسًا بما تفعله مراجعا لنا ، فإن **التأثير الموحد** للجماعة كان يهدف إلى تغيير الزميل الآخر .

ومع ذلك بعد فترة وجدنا أنه حتى البدأ بأسلوب مثل **الشخصية** مع أننا كنا المستفيدين الأصليين منه، مثلا الارتباط بصديق قوى فإن صديقنا قد استفاد منه

أيضًا. وقد تستفيد على سبيل المثال مْن سؤاله أن يساعدنا فى استرداد بعض النقود من الشخص الذى سرقها ولم نجرؤ أن نواجه تلك الشخصية . وصديقنا القوى من ناحية أخرى سيشعر بأنه نبيل وعنده شعور بالقوة الجسدية ولكن مع أسلوب الشخصية فإننى دعوت الصديق القوى أساسًا لمنفعتى وأي شيء يحدث له أساسًا كان فرعيًا، ومع التأثير الموحد للجماعة إذا جعلت صديقًا يشعر بالعظمة باستخدام قوته فإن هدفى المباشر هو إضافة القوة إلى ذاتيته، وإذا شعرت أنا أيضًا نتيجة لذلك بالقوة فإن هذا يعتبر نوعًا من المكافأة السارة وبنفس المنطق يمكن أن أجعل صديقى أي الشخصية يشعر بالذنب والدفاع عن نفسه والعدوانية، أو أي شيء من أخطاء وما زال يبقي على نفس الشخصية صديقى، وأنا أيضًا أحصل على نوع من المكافأة لأنني استفدت من الطريقة التي أعامله بها. إن التفكير الموحد للجماعة هو تفكير مخادع بوسائل أخري.

ولو تذكرت أن الدراما تعتمد على الصراع فهل تستطيع تصور اللادراما وهي تقع كنتيجة لممثل لحدث قوى ومضطر إلى أن يعترض علي شخص ضعيف؟ إن التأثير الموحد يستطيع رفع وتقوية الشريك التابع جداً إلى منافس قوى. افترض إننا استخدمنا قياسًا حيث نجعل المال يمثل الحركيات ودعنا نتصور أننا نكسب مثلاً ربعمائة دولار في الأسبوع ونوظف مديرة منزل لجزء من الوقت في مقابل مائة دولار في الاسبوع، وهذا يجعلنا أغنى منها منها ثلاثة مرات ولكنى الآن دعنا نقول أننا نتقاسم المنزل مع ثمانية آخرين، وكل منا يكسب أربعمائة دولار وكل منا يعطى مديرة المنزل مائة دولار فجأة

تصبح المديرة أغني من كل منا ثلاثة أضعاف حيث إنها تكسب تسعمائة دولار في الأسبوع .

إن مواقف الجماعة الموحدة تجاه شخص آخر يمكن أن ترفع أو تزيد من الحالة الديناميكيه لهذا الشخص إلي النقطة التي يصبح فيها عدواً جديراً بالصراع الدرامي، ولكننا لا نحتاج أن نفترض أن الوزن الممتزج للجماعة قد يفعل هذا، ومن الممكن بالنسبة للفرد الواحد أن يشري زميل له من خلال رفع حالته عن طريق التأثير الموحد، وبعد ذلك عندما نشطب الكلمات من خلال منافس قوي يصبح الصراع أشد.

خذ المثال الذى ذُكر فى الفصل الآخير من مسرحية "كاثولوكيًا ذات مرة". إن البنت الشريرة (س) بعد أن أغرت البنت (ص) التي كانت متمسكه بالقواعد على الكلام، وبعد أن قررت أنها سوف تزيد من جهودها لكى تضايق الضحية، وتتحدي (س ص) في أخلاقيتهاوتجعلها تشعر أنها شريرة وتحولها إلى مركز لانتباه البنات الآخريات، ولكن هذا التغير في هذه الحاله يجعل من (ص) تشعر أنها مهمة للمرة الأولي في حياتها، وتكتشف مصادر داخلية لم يتم التطرق إليها، وتذهب في ما وراء اتهامات البنت الآخرى وتعطى دليلاً أنها قد ارتكبت خطيئه أخلاقية، وفى كشفها المتفاخر تكشف أيضًا عن قدره على الصنعة، والتي تفرغ (س) من قوتها وتصيب الآخرين بحالة من الجنون، وكل هذا من الطريقة التي عامل بها شخص ظالم قوى شخص آخر عُرضه للاتهام نسبيًا..

إن إنسانًا شديد الثقة بنفسه بائع أو سياسى أو واعظ من المتوقع أن يكون عنده هذه المهارة كوسيلة مفروضة في التجارة : القدرة على جعل شخص ما يشعر بما يريد له أن يشعر به بالطريقة التي يعامل بها .

. وعندما تأملنا الشخصية لاحظنا أنها مصممة لخلق صورة من خلال الافتراضات، أو التعميمات سواء كان التعميم مفترض ببساطة من مرة واحدة، أو مبني من أجزاء متفرقة من الدليل وعلي أي حال فإن جزءاً من التأثير الموحد يمكن أن يؤثر في المسرحية حتي لو قمنا بافتراض شخصية عامة فيما يتعلق بالضحية . وحتى أكثر من ذلك لو أسقطنا على الشخصية قدراً كبيراً من الصفات الخاصة، ولكننا سوف نكتشف ذلك لو تعاملنا مع الشخص من خلال صفاته الشخصية بالتفصيل بدلاً فى الشخصيات الملخصة . وربما أيضًا نبدأ بالتأثير الموحد ونترك الشخصية تعتنى بنفسها وبعد إعطاء ما فيه الكفاية من التفاصيل فإن الشخصيات المعقده تميل إلى تكوين نفسها .

غالبًا ما نرى إنتاجًا نجد فيه الشخصية أولاً شخصية ذات طابع عام عضو فى عصابة أو قسيسًا مثلاً ولكن عندما تتكشف المسرحية تكبر الشخصيات غالبًا بشكل مدهش وحالاً نعرف أن عضو العصابة له قلب من ذهب، وأن القسيس هو فعلاً شخص بغيض. إن الصفات الجديدة بالتدريج كشفت عن نفسها وهذه قد تتولد من خلال **التأثير الموحد** ويبدو أنه أسلوب لكل الفصول وربما الوحيد الذى تعتمد عليه بعض الفرق .

ولكن لماذا علينا أن نتمسك فقط بالتأثير الموحد ؟ ولماذا لابد أن نحصر أنفسنا في أى أسلوب؟ غالبًا يرفض الممثلون عملاً توجيهيًا لأنهم لا يستطيعون أن يجعلوه متطابقًا مع فكرهم المحدود عن الأساليب . "لايمكن أن أتصور ذلك ولذا لاتفعله" أو "آسف هذا الموقف لن يجعلنى أبكى". إن المسرح ليس متعلقًا بأساليب عرض ولكن إلى حد ما اختيار واستخدام الأساليب لخدمة المسرحيات .

وبالرغم من ذلك فإن التأثير الموحد فعال بشكل مغرى، وخاصة أنه شريك فعال جداً مع الشخصية والشخصية التى يتم الوصول إليها ، عن طريق نوع من التفاصيل التي يمكن ان يقدمها نظرية **التأثير الموحد** ، سوف تكون عميقة وتتعدى العنوان الطبيعى لمثل هذه الصورة وهذا حينئذ بخلق شخصية بمعنى الكلمة .

إن التأثير الموحد ينشد توليد مشاعره وصفاته على الشخص المستهدف اقتصاديًا وبطريقة فعالة، وقد يفرض موقف واحداً وربما عدة مواقف - مجموعة من المواقف في نفس الوقت، وكما هو الحال في العروض عندما نريد تركيب صفات شخصية مسبقة بشكل محدد فى شريكنا ، فلابد أن نختار تعاملنا بعناية حتي أن ما يحدث لشريكنا هو فعلاً ما يُطلب مشاهدته وأى صفات مفروضة غير متصلة يمكن أن تغير من صورته.

والآن دعنا نعود إلى المثال الذي سقناه عن الارتجال حيث حاولت الطالبة أن تمثل أو أن تنظم مجموعة بدورها تعطيها المعاملة الطيبة، وهذه المرة دعنا ننظر لما حدث للمجموعة حيث لايمكن أن يكون هناك أي شك أن المجموعة نفسها مرت بتغير

عـاطفى، وعندمـا عـاملوا المنظم بود بدت صفـات حـارة الاعـتبـار والعـاطفه والفكاهه والعمل، ولكن عندما تغيروا كنا ننظر إلى جماهير معدومة تعبر عن الحقد والعداوه والغضب والوحشيه، وأي عواطف آخرى مكتومة ولو كان أي فرد من الجماعة قد تم مواجهته باستجابات في تلك اللحظة لكان قد صدم ولكنه لم يكن ينظر إلى نفسه وهذا أحد الأسباب الهامة . فى إطلاق مثل هذه العداوة وقد كانوا مشغولين بضحيتهم وعلاوة على ذلك كان يتمتعون بتعزيز الجماعة، وأيضًا كانوا فقط يلعبون لعبة وحتى بدء اللعبة كان لشخص آخر. ولذا كان الإحباط قليلاً أو الذنب مرتبط بالهجوم وبعد ذلك لم يكن هناك تأنيبًا للضمير، ولكن تهنئة لأن إسقاط المجموعة تم بشكل جيد وليس هناك داعى لأن نسعى وراء التضمنيات السياسية او الاجتماعية والأخلاقية لهذه الظاهره فيما عدا السؤال إذا كان هناك أيضًا ما يشعر به الجمهور.

إن التأثير الموحد للجماعة يستخدم بشكل متكرر لتلوين مشاعر من يعامل ومن يجري التعامل معه، وكثير من العُروض قد تم إنقاذها من خلال **التأثير الموحد للجماعة** . وتقول القصة إنه في **قصة الجانب الغربي** الأصلية فإن الممثلين المسرحيين الذين كانوا أسماك القرش والطائرات النفاثة قد تم نصحهم بالعدول عن إقامة علاقات اجتماعية مع بعضهم البعض، وأنا متأكد إن احدي الإسهامات الرئيسية في سِحر مسرحية **أوكلاهوما** الأصلية كان التأثير الموحد للجماعة ولقد بني كل فرد كل فرد آخر ولم يكن هناك أي عروض أنانية ساطعة .

وفى أحد عروض مسرحية كِسمت تم إنقاذ العرض من كارثة من خلال بروڤات **التأثير الموحد**، وبعد المراجعة اتحد الممثلون وناقشوا كيفية رؤيتهم لبعضهم البعض، وكان التأكيد هكذا من أنفسهم وقد ولّدوا حيوية واستجابات أخرى فى زملائهم وبالطبع فإن كل واحد كان شريكًا لشريكه .

ومن المؤسف أن العرض قد دمر نفسه نتيجة لذلك بنفس الوسيلة. لقد أصبح تأثير الجماعة يتغلب علبة وكل جماعة متحدة تعامل الجماعات الآخرى باحتقار، وبمرور الوقت كان يمكن مشاهدة هذا على خشبة المسرح، وما كان مفهومًا أنه عرض جميل قد تباعد عن بعضه، ومثل الأساليب الآخرى فإن تأثير المسرح الموحد لا يؤدى إلى صنع معروف ويمكن أن يُدمر العرض بالضبط كما هو مستعد لبناء عرض .

وباختصار فإن هذا أسلوب يمكن توظيفه من قبل الأفراد أو الجماعات، ويمكن أن يبدأ من داخل النفس أو يفرضه المخرج. ويمكن دعمه من خلال أساليب آخرى إذا كان يبدو ضروريًا . وفى المقابل فقد يساندها وهو قوى وفعال لدرجة أنه في الغالب يمكن أن يكون بمفرده كأسلوب وحيد لمشاعر عديده .

لابد من ملاحظة جزء جانبى آخر للتأثير الموحد فبالإضافة إلى تعديل مشاعر الاخرين، ومشاعرنا كأفراد ووحدات منفصلة فهو يستخدم في إيجاد روابط من الثقة المتبادله، وكثيراً ما يعتقد الممثلين المسرحيين أن الإنتاج هو مزيج من العزف المنفرد فكل واحد من العازفين ربما يعتقد أنه بهذا الشكل يكون العرض على أفضل ما يمكن،

وربما يعتقد الآخرين في العرض لن يكونوا قادرين على أو لم يهتموا بتوافق مهارتهم في العرض .

لقد طورنا بعض التدريبات الموحدة للجماعة وصممناها لكى تقلل من عدم الثقة. ويمكن أن تؤدي الارتجالات التي توجد فيها الصفات الإسقاطية لكل ممثل على الآخر بثقة واستقلالية، ونفترض أن الشخص الآخر سوف يكون دائمًا هناك لكى يتوافق مع احتياجنا ، وبالطبع فإن الآخرين يفترضوا هذا فينا أيضًا فعلى سبيل المثال أنت تجلس فى مكان خالي، ويمكن الاعتماد على شخص ما يمسك بك أو يُثبت كرسي تحتك قبل أن تلمس الأرض، وكل منكما يسقط في ذراعى الآخر وتترك نفسك تحمل أو يلف بك، وتترك الجُمل غير مكتملة وتثق بأن شخص ما سوف يكملها لك وتعتقد حتى أنه بوضع سيجارة في فمك فإن شخص ما سوف يأتى بولاعة .

إن تدريبات الثقة يمكن اختراعها وهذا يعتمد على أي من جوانب الإحساس المتبادل والاستجابة مطلوبة، وهنا نلحظ كيف أن مثل هذه الثقة تنطبق على العمل ودعنا نقول: إن المشهد يتطلب منك أن تغادر الحجرة عندما توقف على الباب من قِبل الممثل الآخر الذى ينادى "انتظر"، وإذا وثقت فى الممثل الآخر بأن يوقفك بالضبط في الوقت فأنت تذهب للخروج بعزيمة شخص ما على وشك أن يفعل شيء محدد في مكان ما ، وعندما تأتى كلمة انتظر فأنت لاتتجمد فى الحال، ولكنك تسبح وأنت تفاضل من أجل تفكير. في هذه اللحظة "إننى متأخر عن ميعادى" ولكنى تلك الكلمة "انتظر" بدت

عاجلة جداً لدرجة أنه يمكنني المخاطرة بالتأخير فترة بسيطة أكثر. وبالطبع فإن أهمية خروجك سوف تحدد كم طويلاً أنت تتعمد ، وقرارك بالتوقف سوف يبدو ذو دافع.

ولكن افترض أنه ليس عندك ثقة في زميلك الممثل وقد تجد أنك لاتقترب من الخروج، ولكن تبدأ في الإبطاء قبل الوصول إلى الباب بالضبط كما تعطي إشاره لزميلك "الآن أوقفني الآن" ولذا فعندما تقف فهو وقوف فجائي كما لو كنت تتوقع وتستعد له .

أي من هذه التصرفات يمكن أن تكون الأنسب لإيقاف عملية الخروج؟ من الواضح إنه إذا كنت تثق بزميلك فى العمل فعليك الخروج مع اتهام كامل، وتاركًا الأمر كله لهم ليوقفوه وحتى إذا لم تُوقف فى الوقت المحدد يمكن أن تستمر في السير، وتترك الأمر لهم لكي يعودوا بك إلي الوراء واثقًا من مهارتهم لكى يخلصوك من هذه، وبالطبع إذا كنت حيثما تذهب فوق جَرف فقد نضطر إلى التفكير مرة أخري في العلاج.

المميزات :- إن المهارة الكبيرة في الوصول إلي تغير عاطفى هي إحدي المميزات مجموعة كبيرة من المشاعر ، فوائد متبادلة يمكن استخدامه بشكل فعال جداً لإرساء مشاعر الثقة، وحيثما يستطيع الجمهور أن يرى السبب والنتيجة فهذه دعوة عظيمة للتعاطف، وهو مؤثر بشكل عظيم وغالبًا ما يتيح الإبقاء الطويل للمشاعر ويمكن استخدامه مع الجماهير، وسهل لمساعده تحريك التصرفات المكملة وهو فعال أيضًا فى تحريك الأساليب الآخرى، ويتجنب الحاجة إلى كل ما هو متكرر وتقليدي وبشكل خاص فهو دافع ممتاز حيث نحتاج إلى الرشاقة والتمثيل الزئبقي .

وربما ذلك يتطلب كلمة توضيح فأنت تؤدى المشهد مع ثلاثة آخرين وكل منهما عنده شعور مختلف تجاه الآخرين، ومتوقع أن تلتفتوا إلى بعضكم وتقولون شيء ما تلونه مشاعركم، وبسرعة تتحدثون إلى شخص ثانى وفى هذه المرة تتلون مشاعركم تجاهه وبعد ذلك ربما تعودون بسرعه إلى الأول ثم الثالث وفى كل مرة فإن مواقفكم من المتوقع أن تلون تصرفاتكم.

وإذا افترضنا أن التلقائية لا تُجدى فى العمل بشكل كاف بالنسبة لك وأن كل تبادل رشيق للكلمات يحتاج إلى إعداد فإن معظم الأساليب سوف تجعلك بطيئًا حيث إن معظمها قد تأخذ أي شيء في ثوان قليلة إلي ساعات، أو حتي أيام لكي تُحرك بشكل مناسب أن علامة الممثل الزئبقي هي الفطنة الشديدة في التغير في تصرف مجهز تمامًا لآخر، والتأثير الموحد للجماعة يمكن أن يزودنا بذلك ويبعد أن نكون قد قررنا مجموعة من الصفات الشخصية لكل من الثلاثة فإن مجرد الالتفات لهم يميل نحو ربط ما تشعر نحوهم ويشرق ذلك الشعور فى الحال .

لاحظ شخص حساس وهو يتأمل فى وجوه حشد من الناس بينما عيناه تنتقل من واحد إلى الآخر يمكن أن نراه وهو يمر بتغيرات فى الموقف، وفى أفضل الأحوال فإن التغيرات هي مشكالية وفى اللحظة التى تعتقد فيها بأن صفات معينة توجد فى شخص آخر فأنت تغير مواقفك نحو هذه الصفات، وعندما تكون قد برمجت مواقفك نحو أناس معينين فإن التغير يصبح زئبقيًا .

المساويء . لايساعد إذا كنت تصور شخصية معزولة عن العالم بطريقة ما، وفى الحقيقة يمكن أن يكون مدمراً وقد يخلق مواقف بشكل معاكس يمكن أن تكون كاشفة أكثر من اللازم إذا لم يتم التعامل معها بحرص، وبعض الممثلين ذوى الحساسية المفرطة قد لا يتسامحون معك أبداً لأنك قد جعلتهم يشعرون بأنهم لن يعرضوا أو تعاملت معهم عندما كان لديهم أمر تام لوظائفهم بدون تدخل مفترض منك .

وأيضًا فإن مزيج المشاعر قد ينتج عنه مؤثرات جانبية أو استجابات ثانوية قد تكون مضادة للإنتاج، وهذا معادل مسرحى لتعبير زلة وهو أسلوب عملى يجب أن يكون منه عينات أو يجرب قبل أن يستطيع المرء حتى الاعتماد على ما يتوقعه فى الضغط على كل زر .

ولابد من التأكيد علي أنه بينما البعض يري **التأثير الموحد للجماعة** كشكل غامض فى العمل الجماعى فإن تعريفنا يقوم على معاملة البعض للبعض بطرق محددة، وليس ببساطة على التقاط المداخل ولكن توليد مشاعر محدده ومواقف محدده فى كل فرد والافتراض دائمًا أن المرء يستجيب بمثل ما يعامل به .

ويجب أن نتذكر أن الأسلوب الدافع يتعلق بإحداث تغيرات في المشاعر، وأننا نستخدم هذا الأسلوب للحصول علي مشاعرمحدودة نتيجة للتكنيك .

بالنسبة للتأثير الموحد للجماعة فإن الوسائل التى نستخدمها لمعاملة زميلنا يمكن أن تكون أي شيء يمكن أن نؤدي تصرفات مختاره محدده ويمكن أن نبقى على مشاعر

معينه نحوه ويمكن أن نستخدم الشكل مثل تخطيه بينما نحمل صينية من المشروبات، أو النظر إليه ويمكن استخدام أي نوع من المعاملة طالما أن ما يخرج من الجهة الآخرى هي مشاعر نريد أن نراها تتولد فيه .

والنظر إلى هذا الأمر من وجهة نظر تصنيف الشخصية يمكننا من إدراك أن تصنيف الشخصية يستطيع إحداث التغيير فى الحال كنتيجة للعلاقات المتناقضة، ولو هناك شخصان يعاملانك بطريقة مختلفة فإن ذلك سوف يولد فيك نوعان مختلفان من الاستجابة، وقد تتصرف مثل شخصين مختلفين فى نفس الحجرة مع شخصين آخرين وهذا التأثير بالتأكيد مألوف من خبرة الحياة اليومية .

ولايمكن أن نقرر في تأكيد جازم ، علي أي وجه من الوجوه ، بأن **التأثير الموحد** هو أسلوب قوي . وفي الحقيقة أنه لسنوات كان هذا الأسلوب هو السلاح السري لما يسمي "نظام النجومية" ومن خلال التطوير الخارق والمناورات الأخري يحدث أن شخصًا ما يتخذ موقعًا أعلى عمود بلاستيكي والبقية سواء كانوا جماهير أو مسرحيين يميلوا إلى تصديق ذلك إلي درجة الإجماع، وعندما نفعل ذلك نجدهم يتأثروا بمعاملاتنا لدرجة أنهم يؤمنون بخصوصيتهم تقريبًا ، مثل الإيمان بشهرتهم وهذا ليس تلميحًا بأن المهارة الفائقة من نفسها قد لاتُعلي من الممثل المسرحي إلي درجة النجومية المستحدثة، وحتى هنا فإن احترامنا له قد يساعده في التغلب علي لحظات الشك التى ما يكون حتى

النجوم الحقيقيين معرضين لها علي سبيل المثال جودي جارلنر ولكن علي الرغم من أن النجوم الذين اكتسبوا نجوميتهم وشهرتهم من شباك التذاكر . ففى نهاية الأمر يعود الفضل إلى **تأثير الجماعة الموحد .**

ولذا لو كان بالإمكان أن يسطع نجم شخص واحد في عمل ما . فلماذا لا تكون الفرقهة كلها نجوم ومرة أخرى إنه التأثير القديم الموحد للجماعة .

الفصل الثامن والعشرون

الحقيقة والاخلاص

ليس كل ما يحدث فى العرض المسرحي هو ادعاء إذ إننا أحيانًا نتعامل مع الحقيقة، وبدلاً من اللجوء إلي بحث فلسفي عن معني الحقيقة ومن أجل الغرض المسرحي، يمكنا أن نقول بأنها أي شيء يمكنك فعلاً أن تحس به، أو أحسست به أو علي وشك أن تحس به مع درجة معقولة من التنبوء .

وفي الحقيقه لقد جئتُ إلى خشبة المسرح من تلك الأجنحة ومن خلال الأحداث المُعوِّقة. وفى الحقيقة سوف أغادر من خلال ذلك الممر حتي أعود إلي حجرة الملابس هذه. هي خشبة المسرح الحقيقية وتلك أضواء حقيقية والجدار عبارة عن كناڤاه حقيقية ممتدة علي إطارات خشبية حقيقية ومُلونه بألوان حقيقية، ويسندها مقابض حقيقية وسلك حقيقى يربط الجميع ببعض وتلك كنبة حقيقية وكراسى حقيقية وأكواب حقيقية والشاي شاي حقيقي والخمر الذى يملأ الكوب الحقيقى هو خمر اسكوتلندي .

إن الصداع الذى أعانيه حقيقي مثل الأصوات التى تخرج من معدتي الحقيقية وفمي الجاف والجفاف في حلقي وذاكرتي الضعيفة التى تتعلق بالسطر الثالث فى الخطاب الطويل. كل هولاء حقيقيين فعلاً ولكن بعد ذلك الكهرباء غير المرئية التي تسري فى أسلاك تلك اللمبات وإذا احترق فيوز فإن المشهدُ والمشاعر يمكن أن تتغير، والناس على خشبة المسرح حقيقيون مثل ملابسهم والمكياج الخاص بهم ومعظم

الدعامات والسجائر التى سوف يدخنوها حقيقية والسم الذى يبتلعه أحدهم عباره عن سكر بودره حقيقي .

إن كل واحد من تلك العناصر الحقيقية يمكن أن يؤثر في والعناصر التي قد ذكرناها. قد جري التخطيط لها من أجل الواقع الحقيقي وقد ضمنت عن عمد حتي تؤثر في الكفاءة، والتوقع أو القابلية للتطبيق أو إمكانية إظهارها. إن الأحداث تقع ولكن مثل الفيوز المحترق ومعظم الأحداث حقيقية فهى لابد أيضًا أن تأتي ضمن قائمة الأشياء الحقيقية لدينا .

كيف نجعل الحقائق تعمل من أجلنا كعوامل دافعة ؟

أولاً بأن نعد لها مكانًا وإذا عرفت أنه سوف يكون هناك روتينًا شديداً قد أشعر بعده بالتعب. فقد أجهز الأمر لأن يكون عندى كرسي هناك حتي اجلس عليه. ومع وجود هذه الحقيقة يمكننى الآن أن أشعر بالراحه واستعادة النشاط والسعادة. وبعض الممثلين يرتبون الأمر من أجل سيجارة يدخنونها أو فنجانًا من الشاي يُقدم إليهم بناء علي تلميح استراتيجي عندما يعتقدون أن في استطاعتهم أن يحصلوا علي واحد .

ثانيًا هناك وسيلة بسيطة للعثور على حقيقة مناسبة عند الاحتياج، وكما أن كل شيء في مدى دائرة تركيزنا حقيقي يمكنا أن نختار ما هو ملائم للربط، ولسبب ما لو حدث إنني قد استنفدت كل الأسباب لعبور مؤخرة المسرح عند تلميح معين، فيمكنى ببساطة أن أقوم بمسح أولى وسريع لاكتشاف ما يوجد هناك في مؤخرة المسرح (رف

للكتب؟، منضدة للهاتف؟، صور على الحائط؟) أليس جميلاً مراجعة ما قررته الأقسام الخاصة بالدعامات بما يجب وضعه هناك ولماذا؟ وأحيانًا تكون هذه مداعبات خاصة بين الأقسام. وبعض من هذه الفقرات تعتبر فاحشة لدرجة أنه يجب عدم ذكرها هنا، وأحيانًا يضع عامل الإسناد صورة لنفسه هناك، أو صورة لحماته أليس هذا يبدو مغريًا بشكل كافى لدرجة أنه فى فجوة بسيطة في المشهد الذى يحدث أنه يتوافق مع تلميحي لعبور مؤخرة المسرح سوف يبدو أن الأمر يستحق اكتشافًا بريئًا ؟

وماذا عن الأحداث؟ إن كثيراً من العروض قد ظهرت بسبب حقيقة الأحداث، وأي انتكاسه مؤقتة للحوار عُرف عنها أنها تجمع الممثلين مع بعضهم فى علاقات دافئة كما هو الحال عندما يساعد ممثل الآخر فى الخروج من ورطة والآخر يعترف في امتنان بذلك لزميله، وبالمثل فإن الطريقة التى يتقاسم بها الممثلون الاعتراف بالجميل بأن دُعامة ما ليست في مكانها، أو أن الباب ليس مثبتًا أو الشقة تهتز وهذه يمكن أن تشبه نسيمًا دافئًا يأتى إلى الحجرة الباردة .

إن الوسائل التى عن طريقها يربط الفرد الأشياء بالحقيقة تتنوع اعتماداً على ما إذا كان الجمهور قد يشاركك مرجعك أم لا. وهذا بدوره قد يعتمد على ما إذا كانت علاقتك مع الحقيقة يمكن أن تندمج فى وحدة الانتاج أم لا. ومن الواضح أن الجمهور يمكن أن يرى ويتكيف مع شخصيتك وأنت ترتمى إلى مقعد مريح أو تشعل سيجارة أو

حتي تعبر مؤخرة المسرح لتتفحص الصور. ولكن الجمهور لابد الا يري ممثلاً مسرحيًا وهو ينقذ ممثلاً آخر من مشكلة عقلية فى الحوار وكذلك يجب ألا يعرف إلي أي مدي أعتمد علي سماع ساعة المدينة كعلامة مميزة في المشهد .

أحيانًا تحدث الحقائق التى تتحدى مصادرنا مثلما يحدث عندما تنزل ستارة خلفية خطأ إلى وسطِ المشهد، أو عندما يكون عامل المسرح قد أخلف وعده فى فحص الأضواء العلوية. كيف يستغل المرء هذه الحقائق ؟ إن الافتراض لابد أن يكون ببساطة أن وجود الحقيقة لا يجعلها بالضرورة نافعة كمرجع والممثل المسرحى لابد أن يربط سريعًا بين :-

١- ما الشعور الذي يحتاجه ؟ وهل هناك حقيقة حوله تساعد في زيادة ذلك الشعور؟

٢- وإذا توفر لي حقيقة على غير المتوقع هل يمكن استخدامها من أجل : أ- خدمة مشاعري التى احتاج إليها في هذه اللحظة ب - إخفاء الحظ العاثر عن الجمهور من خلال تضمينه حتى أجعله يؤيد المسرحية أو يظهر فقط وكأنه بعيد بشكل بسيط عن الاتصال . جـ- وفى حالة ما إذا كان الحظ العاثر واضحًا جداً بحيث لايمكن إخفاؤه عن الجمهور نعترف بأن الضحك الحقيقي من الجمهور الحقيقي هو ملجأ أخير. وبعد ذلك يكونوا قد ضحكوا بلباقة ثم نعود بالجمهور الحقيقي إلي التظاهر علي خشبة المسرح.

لاحظ أنه فى رقم (٢ب) و(٢ جـ) فإن الهدف الأولى ليس هو استغلال الأحداث لمساعدتنا في تحريك ما نحتاج فعله ولكن إلي حد ما للإبقاء على المسرحية من أجل

الجمهور . ومن المحتمل أن ما ننتهي إلي فعله هو استخدام مشاعر إضافية أكثر مما نحتاجه وهي لن تضر المسرحية إلا بأقل القليل .

ويمكنا النظر إلي هذا كدافع مفروض ولا نحتاج فعلاً إليه ولكن حيث إن الجمهور يراه بالفعل فما معنى التظاهر بأننا لا نراه. يمكننا أن نجعل الخطأ يستمر حتي نبقي علي سير العرض وهذا ليس ثمنًا باهظًا يُرفع من أجل الإمكانية المتواصلة .

مزايا الحقيقة : مشاعر ذات ألوان عديدة تجلب حضوراً وجواً من الاسترخاء والانتقال السلس وعلاقات سهلة . وتساعدنا في تجنب التوتر الشديد وعادة ما يكون هذا أسلوب يعتمد عليه .

المساويء : ربما يكون من الصعب مزج هذا الأسلوب مع أساليب أكثرخيالية إلا إذا كان الممثل المسرحى عنده قدر كبير من النظام. وفى لحظة واحدة نضطر أن نعرف الحقيقة بأننا على خشبة المسرح وفى لحظة تالية نصدق أننا في زنزانه وبعد ذلك نعود إلى خشبة المسرح مرة أخري ولم نكن قد تحركنا. ولن يكون كل واحد سعيداً بمزج الأساليب بهذا الشكل وخلاف ذلك ليس هناك مساويء كثيرة إذا قرر المرء أن وسيلة التعبير هي حيثما تكون الحقيقة نافعة. وبعض الأعمال الخيالية جداً لاتكون ظاهريًا موصلة حتى لأقل قدر من الحقيقة. وحيث إن معظم الأساليب الدافعة مفيدة فقط للحظة واحدة أو لمشهد في المرة الواحدة. والممثل لا يخضع المسرحية لإسلوب واحد فقط فإن الحقيقة هي إحدي الأساليب التي تساعد في إمداد الإنتاج بمحك للاستجابات

الإنسانية الخصبة وهذه يمكن أن تخلق إحساسًا بالمصداقية فى الإنتاج حيث إن الكثير يشبه فى الغالب السلوك المبتور والمحرر بشكل أكثر من اللازم .

وفي احدي المسرحيات أتذكر أن المشهد الأخير للفصل الأول قد صُمم لأن يكون سريعًا ، ولكن الممثلة لم تستطيع تجنب سَحب المشهد وجعلت كل لحظة لها مغزاها ، ولم يترك الإخراج أي انطباع وفي نهاية البروڤات كيف المخرج نفسه مع العمل ولكن في الليلة الافتتاحية عادت الحياه إلي المشهد وقد تم إنقاذ العرض بفضل الممثلة الأولي التى اضطرت لأن تتحكم فى الهجوم الشديد للإسهال نحو نهاية الفصل الأول .

وإذا كان هناك الكثير جداً من الثراء فى **الحقيقة** فإن **الإخلاص** لم يكتشف ثراءه بعد وكلمة "ربا" قد تأخذنا بعيداً بسبب ارتباط الكلمة بالقروض البنكية، أو التفاوض حول الرهن العقاري ولكن **الاخلاص** لا يشبه ذلك. إن **الاخلاص** هو حقيقة تسير بشكل خاطىء أو نبدأ بحقيقة ونضيف أكذوبة صغيرة أو كبيرة ولكن عدم الصدق يعتبر ضروري. وفي **الاخلاص** فإننا نلوي المعني أو المغزي اي معني أو مغزي الحقيقة والأسلوب هو قطعة من كعكة لأى شخص يعانى من جنون العظمة ولابد أن اعترف بأنه يحدث عند أول نداء لى .

دعنا نبدأ بمثال بسيط للمرونة الممكنه ومدى هذا الأسلوب . في منتصف المشهد من المفروض عليّ أن انفجر بالغضب ولكن البديهة تخبرني أن البناء المعتاد هو نوع من الشقه الليلة ربما قد اضطر لإضعاف أو إخماد غضبى. وفجأة فإن شخص ما خلف

الستار يمكن أن يُسمع وهو يمشي بتثاقل عبر خشبة المسرح وربما حقيقة ذلك الصوت في هذا الوقت لابد أن تكون كافية للغضب ولكن الخبرة تخبرنى بأن هناك ظروف ممكنة كثيرة تلطف وتخفف ظروف ذلك الصوت، وعلي المرء ألا يصبح منزعجًا أكثر من اللازم ولكن افترض أن ذلك المشي المتثاقل أتي ليس من عامل المسرح ولكن من البديل الجاهز الذى يحب أن يأخذ دوره . وفوراً يسقط عني كل التسامح المتحضر والتفاهم وأفكر "يا ابن الحرام إنه لايستطيع أن ينتظر ليحل محلي إنه يريد أن يراني وأنا أقوم بعرض سيء" وانصرف غاضبًا .

أو دعنا نحاول مشهداً مختلفًا لحظة بسيطه لابد أن أشعر بالقلق والعاطفة، ومرة أخري فإن العصائر تنساب بشكل متناسب واحتاج للمساعدة، وفجأة تلك الخطوات المتثاقلة نفسها ولكن هذه المرة اختار في أن افكر "لا أحد فى هذه الغرفة سوف يفعل أي شيء يزعجني لابد أن يكون هناك حدثًا وربما مدير المسرح العجوز يقع مغشيًا عليه ويُسرع الناس لمساعدته" وهناك فرصة طيبة أن تنساب العصائر الصحيحة.

وتلك الخطوات يمكن أن تستخدم لتلوين أي موقف بشكل كافي . وفقط فإن رشاقة خيالنا هي التي تحد منا .

إن **الإخلاص** شيء فريد يمكن النظر إليه **كحقيقة** مع **كما لو** مرتبطه به ولكن لأن الاخلاص شيء فريد في نوعه بما يكفي للتعرف عليه بشكل منفصل . إن **كما لو** هي مدى حرٌ وغير محدود في الأفق ويحد منها أساس الحقيقة أن **كما لو** تدعونا إلي فصل

الاتصال مع ما يحيط بنا، وعادة يجبرنا الإخلاص على الارتباط وتستغل **كما لو** الجزء المتعلق بالشيزوفرنيا بطبيعتنا أما **الاخلاص** فيستغل الجانب المتعلق بوهم جنون العظمة عندنا .

إن ما نبنيه في حياتنا اليومية من خلال الأحداث والأشياء أو السلوك أو الناس يعتبر مقنعًا جداً لأنفسنا، وإذا شاهدنا شخص ما يتوقف عن المشي وينحنى لأسفل فنميل إلى الافتراض لماذا قد توقف وانحنى لأسفل حتى قبل أن نرى ما قد وصل إليه في انحنائه، ونميل لفعل ذلك بطريقة قريبة جداً من مشاعرنا واحتياجتنا فى هذا الوقت، وإذا حدث أننى كنت مفلسًا فقد تكون نظرتي تعني أن هناك نقوداً على الرصيف وإذا كنت مهتمًا بمجلس مدينة ليس له شأن فيمكنى أيضًا أن أقول هناك شقٌ خطير بالممر . إننا نميل بإسقاط أفكارنا على شخص ما آخر أفكار تتوافق مع سلوكه وكما شاهدنا فإن نفس السلوك يمكن أن يكون له متوافقات عديدة كل منها ممكنة .

وهناك لعبة أحيانًا نلعبها وهي أن نجعل شخص ما يقف مثل المانيكان في ڤاترينة محل وتتخيل أن هناك بالونًا فوق رأسها كما يتضح في كرتون الصحيفة ونستدعي الكلمات التي نملأ بها البالون، وبعضًا من الاقتراحات تكون مسلية جداً ويمكن أن تلعب نفس اللعبة وأنت تمر بالڤترينات التى بها أكثر من مانيكان وكل ما نُسقطه كعنوان ويمكن أن نتأكد أنه شيء ما من أنفسنا عادة متصل بما هو سائد فى ذلك الوقت في عقلنا اللاواعى .

ومن الطرق الأخري التي تساعدنا علي إيجاد العناوين الاعتماد علي احتياجتنا المعروفة اللاواعية ومصدرنا فى إنجاز هذا هو تخيل أننا قد أعطينا بندقة بدون كسّارة كيف نصل إلي ما بداخل البندقة ؟ إذا كان هناك كسر في البندقة ربما نحاول فتحها بأظافرنا أو بالمطواه أو بأي شيء آخر وإن كنا لم نزل غير ناجحين فقد ننظر حولنا ونبحث عن ماذا يمكن أن يكسرها بدون سحقها والاكتشاف السريع للوسيلة المناسبة يُحدد مصدرنا .

وعندما نكون على خشبة المسرح ونكتشف أننا في حاجة للمساعدة في تحريك اللحظة فإن كل من الآلية الواعية واللاواعية قد تصلح معنا. إن بحثنا الواعي عن مساعدة ما في أي تصنيف محتمل من أنواع المساعده وعملية اللاوعي تساعد في وضع التفسير المحدد لما قد نجده وعادة ليس من الضروري أن نعثر على المرجع وبعد ذلك نتوقف ونقول الآن دعونا نري ما هي **كما لو** التي سوف نفرضها عليه .

إن عملية الإخلاص كلها هي عملية فورية نسبيًا وعامل المسرح الذي يمشي بتثاقل محدثًا ضجة علي خشبة المسرح الخلفية لم يكن الصوت الوحيد أو الشيء المرئي بالقرب مني، ولكن الباحث الواعي عن المصادر يُلقي نظرة فاحصة سريعة ويقول الآن هذا هو نوع المرجع الذي أستطيع أن أستغله بسهولة، لأن الشيء الوحيد الذي يجعلني أغضب هو الممثل البديل الذي يُحدث ضوضاء ويُخرِّب عرضي. وفي الحال يتعرف عليه وذلك السكير المصاب بجنون العظمة في الحانة يعرض العملية جيداً وإذا كان يبحث عن

مشاجرة فعليه فقط أن يُمسك بأي شخص ينظر في اتجاهه لكي يفسر النظرة البريئة في التحدي للمشاجرة وهذا عملية مشابهة نقوم بها لممارسة الإخلاص .

وقد تجد هذه الناحية في الإخلاص مفيدة خاصة في العمل مع شركاء لا يريدوا شيئًا ، ممثلين لا يستجيبوا كما تحتاج لهم لكي يمرروا خطوتك التالية والإجابة أن هناك دائمًا شيء لابد أن يُري فيهم حتي لو كان تعبيراً جامداً .

والمشهد يدعوك لتسلية تلك الشخصية وأنت تبذل جهدك ولكن الشخصية تبقي متحجرة الوجه . عظيم لقد نجحت لأن تلك النظرة الجامدة تُثبت لك أنها مسلية لدرجة لاتريد أن تتركك تعتقد بأنك حركتها ولو بدت حتي وأنها منسحبة ومتراجعة ومرة أخري. شيء عظيم لأنك تستطيع أن تراها تبحث عن قصتها المضحكة جداً لكي ترفعك لأن قصتك قد سلتها كثيراً ولا يهم ما تراه فيمكن أن تبنيه لكي يُلائم متطلباتك .

المميزات : الانفتاح والتجديد والانشغال على مستويات متعددة والمدى العميق والعمق والاقتراب الشديد من المشاعر يمكن أن يمتزج مع أي اسلوب آخر. ونادراً ما يُغري بالانفصال عن الأشياء التي حولك. وهذا مفيد للتمثيل الزئبقى والاسترخاء والسُلطة .

المساويء : أحيانًا ما يُعالج الممثلين عن طريق الإخلاص ويكتسبون عدم إمكانية التصديق ولذا فإن هذا الأسلوب لابد أن يستخدم بعناية لتحاشي ذلك . على سبيل

المثال يمكنني أن أقرأ التسلية في وجه ممثل جامد وهذا يعطينى القوة ويدفعني علي المواظبة ولكن قد يري الجمهور فقط الوجه الجامد ويتساءل ماذا الذي يجعلني أتضايق إذا استمروت وبالرغم من حقيقة أن مواظبتنا القوية قد تُغري زميلنا الممثل للعودة للحياة فإن ذلك لايحدث دائمًا ولابد أن نكون مستعدين لاستخدام تلك الاستجابات أساسًا والتي يمكن للجمهور أن يقبلها كأشياء صالحة .

تدريبات : بالنسبه للحقيقة والإخلاص فهما غالبًا لُعبة واحدة ومشابهة لتلك المستخدمة في إعلاء خيالنا ويمكن أن نقوم بحل مشكلات نظرية مثل إعادة تحديد مكان شخص ما فى الكتاب أو نترك أو استدعاء اهتمام شخص ما أو إرباك شخص ما . قُم بهذه التصرفات بمساعدة أي أشياء تجدها في جيبك أو محفظتك أو ملابسك بمعنى اخترع تتابع متصل مستخدمًا تلك الدُعامة بطريقة تساعد فى حل المشكلات .

حاول أن تحل المشكلات بادئًا بالحقائق البعيدة عن الحلول الواضحة قدر الإمكان، على سبيل المثال كيف يمكنك أن تُخرج قطة من شجرة بمساعدة كتاب؟ البعض قد يقترح أن يقذفوا بالكتاب على القطة والبعض الآخر قد يقترح إشعال النيران فى الكتاب وعندما يصل رجال الإطفاء يمكن أن تطلب منهم استخدام السُلم ماذا أيضًا يمكن أن تفكر فيه لانقاذ القطة ؟

إن عمل الاسكتش والتلوين هو نوع من أنواع المساعدة الجيدة للوصل مع الحقائق . ارسم أو لوِّن أي شيء يمكن أن تراه وكلما فحصت أشياء أكثر كلما كانت لها تأثير

أكبر عليك. وبعد ذلك انظر إلى هذه الأشياء وتبين أي منهم يمكن أن يُستخدم بجانب الأشياء الأكثر وضوحًا . إن سلة الفواكه الطازجه مملوءة بتلميحات وتضمينات جميلة والسلة الآن نفسها تحتوى على فاكهة ويمكن أن تستخدم فى عمل السلطة. وهذا واضح جداً وتقديم مشروب لكلب ليس شيء خيالي . خوذة آثناء موسم بناء عش الغراب هذا أفضل وعاء لالتقاط حبات الفول السودانى كلعبة في حفلة غطاء لجذور الإنبات . فخ للإمساك بالعنكبوت الذى تجده فى غرف المعيشة على الأرض قبل أن تضع تحته ورقة كرتون وتُحد مكانه هناك الكثير ما تستطيع فعله بالإناء .

قم بتأدية لُعبة "انا الجاسوس" .

هناك لعبة نتخيل فيها أن شخص ما مشهور قد مات وهناك شخص ما يرقد فى التابوت . نقف في صف لنلق نظرة الوداع عليه ولكن قبل ذلك بلحظة تصل إلى التابوت وتُعطي دُعامة غريبة كهدية فراق ولديك ثوان قليله لتبرز فى خطبة الوداع للجثه ماذا تعطيه ولماذا .

إن بعض المشاهد المؤثرة والجميلة قد انتهت عندما أهدي إلىّ رئيس الدولة أو رئيسة الوزراء أحمر شفاه أو علبة كبريت أو زوج من الأحذية أو ضماده صحية أو مفاتيح أو اي شيء آخر يوجد فى الجيب أو الكيس . ومثل هذه الشخصيات كهتلر أو مارلين مونرو او لباريس ومُدرسك في التمثيل يميلوا إلي اضاءة هذه الارتباطات لكي يحرقوا الصفحة المطبوعة . إنها لُعبة حيث الطلاب قد يتصلوا بهذه الدُعامات إما كأشياء

حقيقية ينسبوا إليها وظائفهم الواضحة أو كإخلاص حيث تكون الوظائف مشوهه بشكل ملائم مع ثني ولَيّ في الخيال .

إن الحقيقة والإخلاص في أيدي الممارس الماهر يمكن أن يكون لهما مفعول واسع الطيف وأن يكونان قويان ويمكن استخدامها لرفض جدال هؤلاء الذين يعتقدون أن الإيمان بالموقف فقط والتشخيص سوف يعطى ما يُسمي بالنتائج الحقيقية . إن بعض العروض الجيدة جداً قد قدمت من خلال هؤلاء الذين لم يعتمدوا علي أي شيء تمامًا أكثر من الحقيقة والإخلاص عندما كان واضحًا ما هو المتوقع لخلق الوهم الضروري . وبالنسبة لي والذي وظيفته المعتادة كانت في المسرحيات الموسيقية التي تستمر لفترة طويلة فإنني من وقت لآخر أنظر وراء هذين الأسلوبين .

الفصل التاسع والعشرون

البحث

عندما نجهز الدور كيف نقررما هي الصفات الشخصية التي لابد أن تُصاحب كل لحظة من لحظات السلوك؟ أحيانًا يخترع الفرد ببساطة ويُفرض صفة وقد يتضح القرار من خلال المسرحية، أو من خلال رغبة وقد تكون حيلة جميلة يستطيع الممثل أن يفعلها بمهارة فائقة، أو شخص يقوم بدغدغة جمهور خاص ويكون محبوبًا والنتيجة قد تمتزج ببعضها، أو تظهر كإجبارية مثلما يحدث عندما أقرر بطريقة اعتباطية إنني في هذه النقطة سوف أغني شيء ما، وأحيانًا تحدث الصفات كنتيجة طبيعية مثلما الحال في تفجر الإحباط غير المتعمد والذي ينشأ من اصطدام التصرفات، وأحيانًا يقع الحدث أثناء البروفة أو العرض والذي يوجد نتائج تؤدي بالمخرج بأن يقول "اتركه" ولكن المصدر المؤثر جداً في التفاصيل قد يكون نتيجة للبحث، وعندما يصور المرء شخصية حية أو تاريخية فإن البحث هو أكثر الطرق الطبيعية للمعلومات، والكتب والافلام والصور والرسم والمراجع والصحف والمقاولات مع السُلطات أو مع الاقارب والأصدقاء والمعارف لذلك الشخص أو مع الشخص الحقيقي .

وإذا اشتُقت الشخصية من الأدب فإن المكتبة أو ربما المؤلف قد يمدنا ببعض الأراء الصائبة لاحظ كلمة "ربما". وكما قلنا فإن الكتاب ليس مسرحية أو فيلمًا. والتفسير الدرامي يمكن أن يبعد الشخصية وراء المعاني الأدبية وعلاوة علي ذلك فإن كثير من

الناس الذين يقرأون نفس الكتاب قد يأتون بتفسيرات مختلفة للشخصية . هل تفسير المؤلف هو الكلمة الأخيره؟ إذا كانت الشخصية تنتمى إلى تفسير خاص فإن البحث يتضمن ذلك التفسير والتشخيص. على سبيل المثال فقد تتذكر أن مسرحية **تأثير أشعة جاما على الإنسان فى نباتات القمر** بها شخصية تعاني من الصرع وليس فقط باقي الممثلين قد اكتسبوا مواقف نحو الشخصية المريضة بالصرع، ولكن المرأة التى تؤدى الدور قد استشارت أخصائى في الصرع في تفاصيل كثيرة، وذرست النواحى المختلفة لهذا المرض واستقرت على شكل معين للمرضى وقد زودت بروقات أظهرت فيها الأعراض المحددة للمرضي ولذا فقد صورت المشهد حيث الشخصية ينتابها نوبة صرع بشكل مؤثر جداً .

وإذا قررنا أن الشخصية مصابة بجنون العظمة ومدمنة كحوليات أو أي شيء آخر يمكننا مرة أخري أن نستشير الخبراء. وقد يكون هناك صفات معينة واضحة ومتسقة بشكل يكفى لتشخيص سلوك الشخصية، وبالمثل بالنسبة لبعض الأعمال الخاصة والجنسيات والثقافات والمستويات التعليمية ... إلخ. حيث يمكن رؤية نماذج خاصة للسلوك كصفات .

وهذا كله يتصل بالمعنى العام بالعثور على صفات الشخصية والتى قد تكون جسمانية أو صوتية أو عقليه أو تفضيلية، ولكن في النزاع على سبيل المثال فإن الناس في مهن معينة أو مستويات من التعليم قد يميلوا نحو المناقشة غير العاطفية وآخرون

قد يميلون إلى المشاكسة ولذا حيث إن هذا الفصل يتعلق بالبحث كأسلوب دافع فدعونا نترك الصفات الأخرى في تصنيف الشخصية بعيداً .

إن التطبيق الواضح جداً للبحث على العملية الدافعة يعتبر نوعًا من المساعدة لإظهار كيف أن الشخصية يتوقع منها أن تشعر في أي وقت في أي نقطة في النص. وقد يقترح البحث هنا أن الشخصية تستطيع الشعور بالتسلية وهناك تستطيع الشعور بالغضب وهنا تستطيع الشعور بالقهر وهناك بالغيرة .... إلخ. وبعد ذلك بتأدية كل لحظة فإن المرء يستطيع العودة إلى أساليب مناسبة لتوليد المشاعر عندما يكون هناك تلميحًا .

إن عملية البحث قد تؤدي بنا إلي التطابق الفعلي مع الشخصية ونتيجة لذلك فإن القيام بالدور سوف يكون هو العمل الهام وبالتالي فإنه فى التمثيل سوف تكون عملية التطابق هي التي تحركنا عندما يكون هناك مدخلاً، أو ربما يعطينا بحثنا نظرة صائبة إلى المشاكل التى واجهتها الشخصية والآن فى التمثيل ربما نقوى من إيماننا بالموقف أو **كما لو أو مثلما بالضبط** .

ومن الواضح أن البحث هو عامل مساعد ذو قيمة لتوظيف الأساليب الآخرى ولكن كيف يجد طريقة كأسلوب أولى على خشبة المسرح أثناء المشهد؟ يتم ذلك أولاً باللجوء إلى مغامرة البحث نفسه وعادة عندما نستجيب إلى تتابع المراجع على خشبة المسرح قد يكون البحث هو الذى ساعدنا على اختيار هذه المراجع، وفى هذه الحالة لايؤثر فينا البحث كثيراً مثلما الحال بما قد وضحه لنا البحث والذى لابد أن نرتبط به .

ولكن ربما نجد أنفسنا نشعر بالحنين مرة ثانية إلي انطباعات معينة قد مررنا بها في أثناء إجرائنا للبحث. وقد نجد أنه من المفيد أن نغفل ذلك علي خشبة المسرح على هيئة إحساس أو ذاكرة عاطفية. ولو بحثنا في بيئة معينة وقد حركنا جمالها أو قرأنا عن موزار وساليرى ووجدنا أنفسنا متأثرين بعلاقاتهما فحينئذ إذا احتجنا مثلاً التجهيز لعاطفة فيمكننا التأمل للحظة الوقت التقريبي الذي قام فيه ساليري بتأدية عمل موزار، ونتمشي مع هذا العمل إذا كان ذلك هو كيفية تأثير العمل فينا أو نشعر حتي بالأسف من أجل ساليري إذا كان ذلك ما جعلنا البحث نشعر به وهذا يمكن أن ينجح حتي ولو أننا لا نصور موزار أو ساليري حتي لو أن المسرحية ليس لها علاقة بأي منهما وهذا يُشبه تذكر كتاب قد أثر فيك وأنت تقوم باستغلال هذا التذكر وبعد أن نكون قد مررنا بالتجربة يمكننا أن نفكر مرة ثانية فيها، وإذا كانت تلك العملية تُحركنا كما يتطلب المشهد حينئذ فإن البحث يعمل بطريقة مباشرة معنا أثناء المشهد وهذا يعتبر نسخة ضحلة من ذاكرة العاطفة أو الذاكرة العاطفية .

والطريقة الثانية تتمثل في المناسبة التي تلعب فيها امرأة دور عاهرة في السادسة عشرة من عمرها، والتي تزور بيت دعارة ليس لكي تعمل ولكن لتحصل علي معلومات. وهذا ما يمكن أن نسميه "التحري الميداني" وقد ساعدتها النساء اللاتي كن يعملن هناك في إخبارها عن شكل الأشياء المتصلة بتصورها وقد شاهدت طابور الرجال

الواقفين عند الباب والطريقة التي كانوا يحيون بها عند الدخول وكيف كان يتصرف كل فرد عند مغادرتهم . ولم تكن هناك أي خسارة وكان وصفها أثر فني بسيط .

ثالثًا هناك ما قد نطلق عليه البحث التجريبي وهذا إجراء بخلاف الطريقة التي سبق ذكرها يتطلب بعض المخاطرات الشخصية وقد يكون آمنًا للعمل لفترة، مثل من يجمع ناكهة أو البارمان إذا كنت تستعد لتصوير إحدي هذه المهن، وتسير القصة بأن ممثلين في مسرحية في الواجهة المائية اضطروا أن ينتحلوا صفات أخري لهم كجزء من شهم. والجميع قد عاش ولكن تصور الممثل الذي يصر علي السباحة في المياه المملوة بالتماسيح لأنه يريد أن يجهز نفسه لذلك النوع من الأفلام وقد انضم صديق إلي عصابة من أجل خلفية البحث في فيلم وبعد فترة قصيرة أبعد نفسه كانت هناك عصابة تتشاجر حيث فقد أكثر من ستة أشخاص حياتهم .

إن البحث التجريبي هو إحدي الأساليب القليلة التي نستطيع أن نكتسب بها استجابات عاطفية جديدة وبالرغم من أن هناك مشاعر قليلة لا نمر بها مع نهاية سن المراهقة. وقد يكون من بين تلك المشاعر القليلة واحداً أو اثنين يحتاجها الممثل لأداء دور خاص . إن الحب الناضج والمسئول وبعض أشكال التجربة الجنسية والوعي بالموت القريب والحتمي هذه كلها قد تكون أرضية بالنسبة للمثل الشاب والسؤال الذى لابد أن يُسال هو هل المعرفة التجريبية تستحق فعلاً البحث التجريبي؟

إن بعض أنواع الخبرات ، خاصة الطويلة ، ربما تغير من مشاعر المرء باستمرار

وبشكل مؤثر. وليس من غير المعتاد بالنسبة لشخص ما يدخن السجائر المخدرة والمخدرات والكحوليات في أن يقبض عليه والبعض يحضر جمعيات دينية ويتغير. وربما بعض أنواع التغيير يمكن أن تكون إلى الأحسن ولكن ذلك لابد ألا يغطي علي الحقيقة بأن انشغال المرء في خبرة ما من أجل توصيف شخصية واحدة أو عرض يُعرض الفرد إلى مخاطر تحمل تغير دائم .

ومازال الاستخدام المتكرر للبحث وقيمته يمدنا بفهم سليم عن أن استجابات معينة لابد أن تقع في المسرحية والخريطة تعد عامل مساعد لوسائل أخري وأسلوب غني . وقليل من الممثلين الجادين لا يستخدموا نوعًا ما من البحث قبل القيام بمشروع كبير وأنت لاتستطيع أن تتجنب ذلك إلا إذا الدور قد كتب خصيصًا لك .

إن التدريبات والتمرينات عن الأنواع الثلاثة من البحث الذى ناقشناه لابد أن تكون واضحة بذاتها . خذ دوراً واقترب من مشاعر الشخصية من خلال أي مما ذكرناه سابقًا وباستخدام البحث التجريبي ابق على عيناك مفتوحة على ما قد يحدث من تغيرات مفاجئة فى الطقس . إن بعض الاكتشافات غير المتعمدة أدت إلي لحظات من العبقرية.

الفصل الثلاثون

الارتجال

"لهذا قلت له لا يمكنك أن تطردني من العمل إنني سوف أستقيل" "نعم وماذا قال" لم "يقل أى شيء عن الموضوع ولكن لابد أنك شاهدت وجهه لقد تورد خجلاً ودارت عيناه في أنحاء المكان و ..."

من خلال المرح المكتوم في الصوت ومن خلال القوة ولون وجهه بينما كان يصف ذلك الحدث لم يكن هناك شك في أن هذا الحدث قد وقع بالفعل، وكم كان مؤسفًا أنه أضطر أن يترك وظيفته لكي يستطيع أن يؤدي هذا المشهد في المسرحية بمثل هذا الإقناع، وعندما تحدث عن الرئيس لم يستجب فقط لكل صورة بشعور يتناسب معها ولكن كان قادراً على توزيع انتباهه على التواصل أكثر من إعادة التذكر. وكانت الذاكرة متوقدة وكان عليه فقط أن يترك فينا انطباعًا مع تظاهره بالشجاعة في تحدي الرئيس وكل شيء قاله بدا نقيًا لدرجة أن الطبيب النفسي الجيد لايمكن أن يلاحظ ذلك .

وبالفعل لم يفقد وظيفته لقد كان الأمر كله أكذوبة ولكن كانت مقنعة لدرجة أننا قد نحتج ولكن كان يبدو عليه أن لديه معرفة قوية بما يتحدث عنه، وبالفعل كانت لديه تلك المعرفة عن ذلك الحدث والحديث ولكن ليس مع صاحب العمل ولكن مع ممثل زميل

وفي وقت سابق كان وجه إليه انتقاد لأنه بدا كما لو يكن فى الحقيقة يصف اي شيء ملموس. كان فقط يُعطي "قراءة إذاعية" يغلب عليها التلوين مع كل الإضافات الصحيحة في مكانها ولكن ليس بها ألوان محددة تعطي مذاق خاص مع الأعمال المُشار إليها، ولذا فقد ذهب إلي حد فقدان الوظيفة التى كان يعمل بها بين العروض أو هكذا نحن اعتقدنا، ولكن ذلك لم يحدث بدلاً من ذلك فقد كان هو وزميل له يرتجلان مشهداً والزميل الآخر كرئيس كان المشهد مختصر ولكن ليس مُعاداً وقد أدوا دوراً فيه ينادى الرئيس عليه لأنه لم يكن يظهر باستمرار على مكتبه، وكل الكلمات التى قالها الأخير وقالها لي الرئيس قد قالها، وكان رد فعل رئيسه هو رد فعل شريكه لقد سمع ونطق تلك الكلمات واستطاع أن يبلغها مع قدر من الصدق لانه سمع ونطق تلك الكلمات.

هذا نموذج لتطبيق الارتجال الذي يمكن أن يؤدي كل الأشياء التي يستطيع الموقف الحقيقي تأديتها من خلال الدافع وبالإضافة إلى ذلك فهو آمن وغير مُكلف وقابل للتغيير ومرن وعند الضرورة يمكن تكراره، وبينما قد يكون البحث المشارك يتجنب المناطق الخطرة فإن الارتجال عادة آمن مثل القيام بلعبة وعلاوة على ذلك فحيث إن الارتجال يُحد منه فقط الخيال فليس هناك حدود لما قد يذهب إليه المرء بالنسبة للزمان أو المكان، ولا بالنسبة لمن أو لما قد يقابله وهذه ليست هي الحالة مع البحث المشارك وبالرغم من أن البحث الأكاديمي يمكن أن يزودنا بمعلومات مفصلة عن موقف في وقت آخر أو مكان آخر فلا يمكن أن يزودنا بخبرة حية ولكن يمكن أن يقوم بذلك الارتجال .

إن أسلوب الارتجال هو تجميع المشاركين الضروريين ووصف الظروف المعطاة وتوزيع الشخصيات وبعد ذلك التفاعل وكل شخصية ربما أو ربما لا تتعهد بتأدية دور محدد، وبعد ذلك يستريحون حتي يتم الوصول إلى نتيجة مقبولة ولا تكتب أو تقول كل ما يقوله أو يفعله الفرد، ولكن ببساطة تُقدم إطاراً من العمل وتترك الأسلوب يحدث وكم التخطيط المسبق سوف يعتمد على ما تبحث عنه لكي تكتشفه من الارتجال، وقد يُصمم الارتجال للحصول على نظرة صائبة في التصرفات والدوافع أو التكيفات. وفي هذا الفصل فإننا نقصر فحصنا علي كشف المشاعر وإذا كنا نبحث عن نتائج أخري فقد نعدل العمليه إلى حد ما .

إن الارتجال هو مشهد أصلي يؤدى بطريقه عفوية وبدون إعداد ويمكن أن يقوم على:-

١- **نص المؤلف** إذا كان هناك صعوبة في فهم كلمات المؤلف في البروفات فقد تتضح الأمور فيما يتصل بنية المؤلف إذا وضعت النص بكلماتك أنت ويمكن أن ترتجل سطوراً قليلة ، المشهد كله أو حتي المسرحية كلها. إن كثيراً من أعمال شكسبير قد عادت إلي الحياة عندما عوملت بهذا الشكل . إن إخراج العمل بكلماتك أنت الخاصة يسمح بإنسياب المشاعر المرتبطة بحرية أكثر وبعد ذلك بالطبع وبعد أن تكون قد فهمت يمكن أن نعود إلى كلمات المؤلف .

٢- **الموقف المتوازي** قد يصعب فهم موقف المؤلف وقد لا يتأكد الممثل المسرحي أو

يوافق على ما يصبو إليه المؤلف . وشخص ما المخرج والذى يكون متأكداً يمكن أن يرتجل موقفًا يسير فى نفس الاتجاه العام، مثل موقف المؤلف ولكنه يصبح أكثر سهولة بالنسبة للممثلين .

وإذا استخدامنا مثال ساخر بطريقة بسيطة فإن مجموعة من الصغار الذين يدرسون التاريخ المعاصر اضطروا إلي تمثيل نواحي المذبحة اليهودية، وقد مثلوا أدوار جنود يقتحمون المنازل ويأخذون الأباء والأمهات ويطلقون عليهم النار أمام أعين الأطفال، وبالرغم من أن هذا التصوير كان الغرض منه بث الرعب في الصغار فبوجه عام لم يحدث ذلك ربما لأنهم قد نشأوا وهم معتادين على مشاهد مماثلة من العنف على شاشة التليفزيون، لدرجة أنهم لم يستطيعوا أن يربطوا بين هذا الموقف ووالديهم أو ربما لأنهم لم يهتموا بالتخلص من والديهم بهذا الشكل .

ولذا فإن المشهد قد صور مرة أخري وهذه المرة اقتحمت الشرطة المنزل وقد حملوا الكلاب والقطط الأليفة وأطلقوا عليها النار أمام أعين الأطفال وفى هذه المرة نجح المشهد. وكانت هناك دموع وغضب من قبل كل الحاضرين والمفهوم الذى بدا أنه بعيداً بدأ الآن يأخذ معني لأنه وضع في شكل قادر على تجسيد الشخصية . إن الطريقة المتوازية للارتجال يمكن أن تؤدي هذا المواقف .

٣- الأدوار أو المواقف المُعاد ترتيبها : في إحدي المدارس الابتدائية كان هناك قدراً كبيراً من العداوة الكامنة نحو المدرسين خاصة عندما كانت تثار مشاكل تتعلق بالنظام

داخل المدرسة. وقد رتبنا الموقف الارتجالي بين المعُلم والتلميذ حول موضوع النظام ولكنهم عكسوا الأدوار فالُمعلم كان يصور دور التلميذ و التلميذ يصور دور المعلم .

وفى نهاية الموقف كان لدى التلميذ تقديراً كبيراً لوجهة نظر ومشاعر المعلم. وهكذا كان الحال بالنسبة للتلاميذ الآخرين الذين شاهدوا المشهد وما هو مثير بشكل أكبر ربما أن المعلم قد تفهم سلوك الطلاب ويمكن للمرء أن يتأكد أنه عندما تثار مشاكل تتعلق بالنظام فإنه سيتم الاقتراب منها بوعي لاحتياجات الشخص الآخر وأحاسيسه ووجهة نظره .

إن هذا النوع من الارتجال مفيد للممثلين الذين يميلون إلىْ التمثيل منفردين والذين لايتصلون بالآخرين على خشبة المسرح أو الذين يفعلوا ذلك فقط وفقًا لمبدأ ماذا يمكننى أن أحصل عليه منك من أجل أغراضي؟ وعندما يتصل شخص ما بآخر فش ضوء السؤال ماذا تحتاج مني؟ أو ماذا يمكنني أن أفعله لك؟ فإن درجة من الحرارة أو العاطفة بل والجاذبية والحساسية يجري إدخالها علي موقف الممثل الآخر والتي يمكن أن تؤدي إلي صلات واقعية أكبر علي خشبة المسرح .

ومن التطبيقات المشابهة أن يعاد الموقف وليس الدور بمعني آخر فإنك قد تقلب الأمور. فيحدث لك ما كان يحدث للآخر ما هو الشعور عند استقبال نهاية ما كنت تبثه للاخرين؟ ولو أن المشهد احتاج إلى عنصر من الاعتدال أو العاطفة فإن مثل هذا الارتجال قد يكون نافعًا. وفى مسرحية **قوس قزح** لفنيان فإن العنصري الجنوبي يتحول إلي شخص أسود اللون .

جهز لموقف ارتجال تبقي فيه علي وصف الشخصية ولكن المواقف تُعكس. إن الاحتفاظ بوصفك للشخصية قد يجلب معه قيم أقرب إلي قيم الوطن ولهذا تكون أكثر تأثيراً من الناحية المسرحية . "لقد ضبط فريد في الفراش مع سكرتيرته" وقد نطيل التفكير في ذلك . ولكن ماذا يعني الأمر إذا كان هذا حدث معنا؟ إن عائلاتنا وجيراننا ومركزنا الاجتماعي كيف يتأثرون...؟

٤- **الخلفية والتاريخ** وكما قلنا في بداية هذا الفصل حيث استطاع الممثل أن يتحدث بإقناع عن فقدانه لوظيفته لأن الارتجال قد اعطاه خلفية ليتكلم عن ذلك الأمر ومهما اضطررنا إلى توصيله كحدث ماضي يمكن أن ينشط بتمثيله في الأول و بعد ذلك يأخذ مكانه في ذاكرتنا كعمل حقيقي حتي لو جهزنا العمل .

٥- **الارتجال المتوقع** وكما سبق يمكنا أن ننشط من خصائص ما نتوقعه في المستقبل وفي مشهد التجهيز للحفلة . الممثل عليه أن يؤدي الدور بنشاط يبين كيف يتطلع إليه، ويتخيله ولكن الطريقة التي يمثل بها الآن الممثل تقترح او توحي بأن نشاطه يُدين بالكثير للحقيقة بأنه قد تمرن لمدة ثلاثة أسابيع أكثر مما قد حكم به لمدة أطول. ولذا فإننا نؤدي مشهد الحفلة مع كل ما نستطيع أن يتمناه بأن يحدث وبعد ذلك نرجع للمسرحية ونجد مشهد التجهيز مملوءاً أكثر بالحماس لأنه الآن لديه متعة خاصة كامنة فى عقله ويمكن أن يتطلع إلي هذه الأشياء الخاصة وهو يرتدى الملابس استعداداً للحفلة.

وهذا النوع من الارتجال قد استخدم لإعطاء توجيهًا عمليًا للشباب الذين يتأملون فى الأعمال مثل موظف استقبال وصيدلي وممرض ومهندسين. إن عينات من الأحداث المتوقعة في هذه الوظائف يمكن تأديتها على المسرح من خلال هؤلاء الذين يفكرون فى الوظيفة وتعطيهم الفرصة لاستكشاف خبرة العمل لدستة من الأعمال في خلال ساعة .

٦- **التجهيز العام للحالة المزاجية والنفسية** يمكننا من أن نؤدي كما لو كنوع من الارتجال أثناء البروفات أو قبل العرض، وليس مجرد التفكير أو الحديث عنه وهذا الأسلوب يمكن أن يزيد من تأثير الابداعات وهذا ينطبق بشكل خاص عندما تأتي إلي مشهد بالفعل مُحمل بشعور محدد ولو كان هناك وقتًا للتجهيز والإمكانيات والناس متوفران للارتجال يمكن أن تولد بالضغط المزاج الصحيح او اللون الصحيح لبداية المشهد.

المزايا : بصفة عامة فإن الارتجال له كل المزايا التى تتفق مع الخبرات بدون العيوب التى تأتى من دفع ثمن لهذه الخبرات. وكثير من الأشياء التي يمكن أن نمر بها من خلال الارتجال لا يمكن في الغالب أن نمر بها في الحياة الحقيقية .

ومن المزايا الأخري أن الارتجال يمكن أن يزودنا ويزود الفرقة كلها بمرجع مشترك. وتبدأ المسرحية بكل شخص وهو يتحدث عن خدمات الكنيسة التى أتي منها للتو حيث تنهض امرأة وتتهم الوزير بأنه أب لطفلها الذى لم يولد بعد وإذا كان الجميع قد شاهدوا ذلك كارتجال فإن لديهم شيء قوى يمكن أن يقارنوا به ملاحظاتهم .

يمكن للارتجال أن يُعامل كلعبة وبالطبع ليس كل ممثل مسرحي يوافق على خلط الألعاب بالعمل ويُقال أن ريتش هارُسن قد خرج من بروفة عندما كان يتم ارتجال موقف ما .

إن الانطباعات التى يتركها الارتجال فى العقل الباطن للفرد تميل إلي الاستمرارية. بالضبط مثل البحث التجريبي ويمكن للارتجال أن ينتشكل ويتلون ويمتزج مع الأساليب الأخري ولكن لا يمكن محوه بسهولة. إن انواع استجابات المشاعر التى يمكن أن يقدمها الارتجال يمكن أن تتراوح من المواقف الضحله جداً إلي العواطف العميقة .

العيوب : إن بعض الممثلين المسرحيين يبدون حساسون نحو الارتجال وعندما يطلب منهم المشاركة ضمن الفريق فإنهم يخربون الخطوات ويجعلون المحاولة كلها عقيمة . وعلى سبيل المثال لو أننا نعد موقفًا مخططًا لكي يترك كل فرد كئيب ، وأحد المهرجين يؤديه بطريقة مضحكة فإن كل واحد يتوقف عن الضحك . وما هو أسوأ أن ذلك الارتباط سوف يميل إلى البقاء معنا وعندما نؤدى المشهد علي خشبة المسرح فإننا قد نتوقف حينئذ أيضًا .

ويصبح الأمر أكثر أهمية مع الارتجال مما مع الأساليب الأخرى فى تصميمه لكى يساعد فى مشاكل محددة وليس في استخدامه عشوائيًا فقط لمجرد التدريب . ولقد شاهدت فصولا دراسية عديدة حيث كانت التدريبات العشوائية تفرض علي الطلاب المعرضين للسقوط وليس أى منهم لديه معرفة طفيفة بالفوائد المحددة التى تعود عليه من تلك التدريبات . وكان لدى المعلم كم من التدزيبات التي تبدو مؤثرة حتى يعتقد

الطلاب أنهم ينالون مقابل ما يدفعونه ما يعود عليهم فى صورة ساعة كلها نشاط . وأحيانًا ما ينغمس الممثلون فى تدريبات عشوائية قبل البروڤة أو العرض بتذرع فى الحاجة إلى التسخين . ولكن فعل ذلك يشبه الوصول إلى أى دواء تأخذه أولا من الصيدلية .

ومن الناحية الفسيولوچية ، فإن أصابعنا لو احتاجت التقوية ، فإننا نلجأ إلى تدريبات الأصابع . ومتسلق الجبال والذى ضعفه الوحيد يكمن فى أصابعه سوف يستفيد قليلا من ساعة يقضيها فى التدريب على ثني الركبة العميق . إن كل ارتجال يمكن أن يمارس وظيفة ما . وتقوية ما هو بالفعل قوى وفى نفس الوقت إهمال ما يحتاج إلى الاهتمام هو شيء يتسم بالحماقة والتبديد . ولكن عندما يستخدم الارتجال بشكل حكيم فإنه يمكن أن يصبح وسيلة هادفة عامة وقوية .

الفصل الحادى والثلاثون

الدوافع الحسية

الاثارة الحسية . الفن الاباحى . ذاكرة الحس والاسقاط الحسى

الإثارة الحسية : إن الحقيقة والإخلاص تعتمدان على مؤثر ما موجود بالفعل وبعد ذلك فإن وظيفتنا الفكرية تقوم بدورها في تحريك المؤثر نحو رد فعل عاطفى .

والآن دعنا ننظر إلى بعض الأساليب حيث لا تجد فيها الوظيفة الفكرية مكانًا لها على الإطلاق . أو عندما تدخل فى العمل فقد تكون فقط لإرساء المثير حيثما يحتاج إليه . وعلى سبيل المثال فإن الوظيفة الفكرية يمكن أن ترتب كى يكون عندنا عزف موسيقى خلفى معين أثناء المشهد . وهذا يمكنه حينئذ أن يكون له تأثيره المباشر : وهنا تتولى الإثارة الحسية الأمر .

ومثل هذه الأساليب تميل للعمل بشكل أكثر سلاسة في اختصار التصرفات الانتقالية . وهى توظف أيضًا بسهولة كنوع من الاستعداد للمشهد . على سبيل المثال شم عطر ما قبل الاستمرار بالاعتماد أكثر على الارتباطات غير الواعية أو قواعد المتعة الغريزية أكثر من التفكير العقلى .

وأنتم تتذكرون أننا تعرفنا على سبع حواس على الأقل وكل حاسة يمكن أن تتأثر بمجموعة كبيرة من المثيرات . وكل مثير يمكن أن يعطى نتيجة مختلفة بالاعتماد على نوعيته أو شدته .

وعلى سبيل المثال فإن تكرار الصوت المستمر والذى ليس قويًا بما يكفى فى التأثير فى عقلنا الواعى يمكن أن يجعلنا غير مستريحين بدون تعرفنا على ما يسبب توترنا . ارفع الصوت حتى يصبح مسموعًا وهذا قد يريحنا ، وأرفعه أكثر قليلا وقد يضايقنا ثم أكثر وسوف يصيبنا بالصم أو يسبب لنا الجنون .

إن بعض الأصوات المعينة قد يكون لها تأثيرات متعددة فقد تهدأ من روعنا أو تثيرنا بشكل ما أو توحدنا، وأحيانًا ما تفعل هذا لأنها تذكرنا بأحداث محددة حينما تكون هناك مشاعر مختلطة، مثل الأغنية التى سمعتها فى أول مقابلة غرامية أو الأغنية التى انشدت في جنازة ابي وما شعرنا به في ذلك الوقت نشعر به مرة أخري عندما نسمع الصوت . إنهم يعيدون أغنيات ولكن دعنا نترك هذا الصوت الذى يذكرنا بمناقشة ذاكرة العاطفة وبالنسبة للمثير الحسى دعنا نتأمل المثيرات التى لاتستحضر بشكل أتوماتيكى أسبابًا محددة .

ومن الواضح أننا تمكنا من أن نستكشف أكبر مجموعة من الاحتمالات واختبرنا ما يفعله أي إحساس بنا وهذا ليس أسلوبًا يمكن أن نتعلمه أو حتي كتالوج في يوم او اثنان ولكن لابد من استكشافه وتحليله وتهذيبه عبر الزمان والوقت المناسبة للبدأ هو الآن .

استمع إلِي الموسيقي . مؤلفات مختلفة كل مؤلف موسيقي يؤدي من قبل فنان مختلف وكل قطعه موسيقية تُسمع بأصوات مختلفة . استمع إلى مرور السيارات وإلى

الطيور وإلي الرياح وإلي نداءات الشارع وإلى نداءات السوق واعمال البناء والناس وهم يتحدثون ويغنون، واستمع إلي الأجهزة المنزلية واحتفظ بكراسة تدون فيها بالضبط وبأقصى ما تستطيع كيف يؤثر كل صوت فيك .

ونفس الشيء ينطبق على استكشاف سلسلة كاملة من الأشياء التى يمكن رؤيتها وشمها ولمسها .

ضع نفسك في أماكن مختلفة بجانب المباني الكثيرة والحقول المفتوحة في المتنزهات وفي معارض الفن وفي محلات بيع الاثاث والمكاتب والمنازل ... الخ . كيف يؤثر كل منها فيك. العب مع الوقت بطريقة أسرع للمحافظة على موعدك لا تتأخر او اذهب مبكراً كيف تؤثر فيك كل من هذه التجارب؟ .

إن الإحساس هو عملية قوية يمكن من خلالها الاقتراب من المشاعر ولايمكنا البدء بكتابة قائمة للمثيرات الحسية العاطفية، واي شيء في حياتك يجعلك تعمل من خلال حواسك يمكن اعتباره على القائمة، وكم هناك من مثل هذه الإحساسات في كل دقيقة .

ومن خلال البصر فقط ما هي الخبرات التي نمر بها إذا مشينا من حجره إلى أخري؟ تغير الضوء . الشعور بالرضي . الأطباق التى لم تغسل الليلة الماضية . ذبابة تطير من حولنا كيف دخلت من خلال الحواجز؟ عنكبوت في الركن وذبابة تتجه نحو بيت العنكبوت راقبها تقع فى الفخ . تراب على الأرفف . الشعور بالذنب . لوحة منحازة على الحائط . ضيق . بريد الصباح الذى لم يُفتح . عدم الصبر .

وبالطبع هناك الروائح العطور والتوابل والزهور وروائح الجسم والبنزين والبيره واللحم المشوي والقائمة لم تنتهي . ويقول البعض إن ارتباط روائح الطعام الجميلة قد تكون هي السبب في شعبية مطاعم المسارح .

إن كل هذه التدريبات هي أساسًا وسائل لتعويد أنفسنا على الإحساس بالمثيرات كيف يمكنا أن نحضر عرض مرعي خصبًا إلى المسرح؟ ولكن بتغير أنفسنا وجعلها معتادة علي الإحساسات يمكنا أن نحضر بعض الوسائل التى يمكن تطبيقها.

وفى العرض فإن مجموعة كبيرة من المشاعر يمكن أن تتوافر من البيئة الحسية التي نجهزها لأنفسنا وحتي الملابس التي نرتديها، ووزن القبعة والحزام والسيف كل هذه الأشياء يمكن أن تُثير إحساسنا. ألسنا نستطيع أن نرتب لارتداء المواد المناسبة للإحساس؟ حجرة الملابس الدافئة . النسيم العليل على خشبة المسرح يمكن أن يؤثروا فينا والطريقة التي نزين بها حجرة ملابسنا واللون كلها يمكن أن تؤثر فينا حتي حجرة الملابس يمكن أن نغير ونرتب الاشياء حتي تتناسب مع متطلباتنا العاطفية من أجل العرض .

إن تفاصيل حجرة ملابسك يمكن أن تجهزك للمشهد ولكن اختيارك للعطر يمكن أن يؤثر فيك على خشبة المسرح والموسيقى في حجرة الملابس أو علي خشبة المسرح يمكن أن تساعدك، وكثير من مشاهد الحب فى تصوير الأفلام الصامتة قد تم تأديتها بمصاحبة

كمان لا تظهره الكاميرا ومن من جيلي يستطيع أن ينسي مشاهدة تلك الأفلام بمصاحبة بيانو صغير؟

لاحظ كم هو مطمئن عند كثير من الممثلين أن يمسكوا ببعض الدُعامات على خشبة المسرح فنجان . سيجارة . نظارة - قلم - محفظة . منديل والقائمة لاتنتهي مرة أخري. والقائمة كلها مثيرات حسية .

افعل كل ما تستطيعه لكي تضع نفسك في خبرات حسية جديدة . المس . استمع. انظر . تحرك . اخرج . اقرأ الشعر . انطلق مع الطبيعة . استمع للموسيقي . قابل الناس. اخرج في قارب مع آخر . عش الحياه بأكثر ما كنت من قبل وقد كانت ديم سيبيل شورتدايك خبيرة في ذلك الامر فقد جعلت نفسها تنفتح مع خبرات جديدة كل يوم في حياتها وعندما توفت في التسعين من عمرها كانت اصغر من كثيرين مما عرفنا في سنوات المراهقة .

إن العيوب الحقيقية الوحيدة للمثير الحسي تأتي من التعرض لمستويات خطرة في الاضواء الساطعة أكثر من اللازم، التي يمكن أن تصيبنا بالعمي وفي الأوزان الثقيلة أكثر من اللازم يمكن أن تسحقنا والأشياء الساخنة أكثر من اللازم يمكن أن تحرقنا، والاصوات العالية أكثر من اللازم يمكن أن تصيبنا بالطرش ولكن إذا تم الأمر بشكل معقول فإن الاحساسات يمكن أن تضيف إلينا . وفعالية هذا الأسلوب يحد منها فقط مدى خبراتنا الواعية .

الفن الإباحي : إن الراحلة إيرڤك أكمان وهي أحد أفضل المخرجين الموسيقيين فى برودواى أحياناً ما كانت ينضم إلى لعبة الخداع (انظر فصل ٣٤) وعندما نزلنا أنا والممثلة الأولي ، وقد تأبطت ذراعي ، إلي الأضواء الأمامية في شكل ثنائي ، أرسلت اليد اليسري لايرڤك بشكل سري صورة إباحية مختارة لنا بينما استمرت يدها اليمني في العزف المعتاد وكانت تصر دائماً أن هذا الامر يساعد علي شرح المشهد برومانسيه أكثر بالرغم من أنه غالبًا كان يريد أن يجعلنا نضحك .

ومع ذلك وبمرور السنين أصبح من الواضح أنه بينما فى حالاتنا لم يكن الأمر أكثر من مزاح وفي أحوال أخري كان يمكن أن يكون شكل آخر فإن الفن الإباحي هو أسلوب دافع يمكن أن يغير مشاعر الناس بوسائل لا تستطيع أن تفعلها الأساليب الأخري، وأقرب أسلوب هو المثير الحسي أو ذاكرة الحس ولكن الفحص الدقيق لهذه الأشياء يؤكد أنهما ممتدان بشكل واضح وإذا جادلنا فإن هذا الأسلوب يضمن الجزء الخاص به .

وفي المشاهد التي يحتاج فيها المرء لأن يبدو شهوانيًا أو لكي يعبر عن غريزة العاطفة الحارة فإن الفن الإباحى يمكن أن يمدنا بالمثير المطلوب الذى لايستطيع عمله الإلهام وكم من المرات سمعنا القول في مشهد أو فيلم أو مسرحية "لقد بدا وكأنه يخلع عنها ملابسها بعينيه" أو هى تفعل معه ذلك وفى بعض المشاهد التليفزيونية يبدو أن هذا ما يحدث معظم الوقت .

ولكن لماذا نتضايق باللجوء إلي ما يعادل ذلك بالاستعارة بينما ببساطة تستطيع

وبشكل مباشر أن تخلع ملابس شريكتك بعيناك. عندئذ فإن معظم الممثلين المسرحيين ذوي الخبرة يمكنهم أن ينذروك أنه بالرغم من أن الجمهور يؤمن بالوهم بأن هذان الاثنان هما عاشقان تمامًا، فإن الممثلين الفعليين ربما في الحقيقة يشعلان إحداهما الآخر مثل السيجارة ويشربان فنجانًا من القهوة، وأحيانًا فإن الرجل والسيده الأساسين نادراً ما يستطيعوا أن يكونا متحضران مع بعضهم البعض خارج المسرح وهم يعملان قرب دار تكفي كل منهما ليروا ما وراء المكياج والحشو، ويكونا قادران على الشم واللمس وأحيانًا تذوق الإحساسات التي يمكن التسامح معها فقط بسبب وقت صرف الرواتب .

إن الكيمياء الشخصية المُركبة والمثلي التي تربط بين الأشخاص هي حالة نرغب فيها أكثر مما نستطيع تحقيقها (انظر الفصل ٣٩) وقد يكون من المحتمل بالنسبة للعاشقين علي خشبة المسرح أن يكونوا في علاقات أخري أو شاذين جنسيًا أو راهبين أو غير مكترثين ولكن لابد عليهم أن يخلقوا الوهم بأنهم ينفجرون بالشهوه .

وفى هذه الظروف فإن الفن الاباحي غالبًا ما ينجح ولكن ليس دائمًا بالطبع . والتعرض لهذا الفن يمكن أن يؤدي إلي مجموعة من الاستجابات التي تمتد ما بين الصدمة إلي الانحراف الجانبي التام أو بواسطة استجابات أخري مثل القهقهة والانفصال الاكاديمي والاحراج والذنب ومشاعر عدم التوافق والأداء البارع وشدة النرفزه. وأحيانًا الانسحاب الهادىء وهذا أسلوب يحتاج إلي الاختبار المُسبق. إن الإثاره الجنسية بمعنى الفن الإباحي المؤدب ليست لها أي نتائج اجتماعية أو شخصية

عديدة لدرجة أننا بالكاد نستطيع أن نعمم فيما يختص بأى مثير يمكن الاعتماد عليه لإعطاء أى نتيجة .

إن بعض الممثلين يجدون من الصعب مخاطبة موضوع الإثاره الجنسية إما كقاعدة لدوافعهم الخاصة أو كموضوع للأداء العام. وقليل من الممثلين يتراجعون عن عروض العاطفة التى تتعدى حدود النظرة المتشوقة أو فى الظروف غير العادية ، التنهدات العميقة ويصرون على أن هذا هو المجتمع وهم قد عاشوا لعدة قرون قبل مجيء العروض المكشوفة للعلاقات الحميمة واليوم من الصعب أن نجد فيلم بدون مشهد حب واضح .

فى الحقيقة إن الإثارة الجنسية كانت جزء من المسرح منذ البداية وبالنسبة للكثيرين فى مجتمعنا فإن الإثارة الجنسية لها تقديرها فقط عندما تكون غير مكشوفة أو من خلال الاستنتاج، ولهذا فإنه في قوانين السينما القديمة فإن الولد والبنت كانا يتبادلان القبلات وتخبو الأضواء أو يحذف ذلك الجزء حتي الصباح التالي أو أن القمر كان ضوءه يدخل إلى النافذة لتظهر لنا بعض الألعاب النارية وهي تنفجر أو الأمواج وهي تتكسر علي الشاطيء .

وفن الباليه وهو نوع من التسلية المحترمة اجتماعيًا فإن الإثارة الجنسية العالية لها قوانينها وهذا يتضح فى ملابس الراقصين مثلما كان الحال مع الإغريق عند التعبير عن الإثارة الجنسية. وبالنسبة للراقصات فهم يرتدون التنورات الخاصة بهم وهي مثل التنورة التى ترفع كما لو كانت تعبيراً عن الجنس. وكثيراً من حركات الرقص قد يبدو

كنوع من الأعمال الجسمانية للمواقف التي توجد في "القاما سوترا" والأصل فى الرقص كنوع من الشعائر العظيمة ربما لايزال يشاهد بشكل مهذب كرقص الباليه .

ومن خلال أي من الوسائل التي نستطيع بها أن نجعل الإثارة الجنسية مقبولة بشكل رسمى فإن الحقيقة تظل بأنها في الأساس إثارة ومجموعة الاستجابات التى إليها يجد الجمهور نفسه مثتثاراً قد تكون عشوائية .

والممثلون المسرحيون من ناحية أخرى يحتاجون استجابات محدده وليست عشوائية وأسلوب الفن الإباحى يمكن أن يخلق استجابات محددة جداً على الرغم من أن الممثلين لابد أن يستكشفوا مسألة الاستجابة للمثير بأنفسهم .

المزايا : وعند وجود اختيار ناجح فإن النتيجة يمكن أن تكون مؤثره تمامًا وهذا الأسلوب يمكن مزجه بأساليب أخرى وتنظمه على أساس الاستمرار ويمكن أن يُخمد بسهولة ولاى شيء قد يُصمم فهو يمكن أن يكون أسلوب الاختيار .

العيوب : إنه عادة مفيد لمجموعة قليلة من المشاعر وأيضًا ليس من السهل دائمًا أن نقترب من صورة أو شكل المرجع وهو سهل بدرجة تكفى قبل المشهد ولكن أثناء المشهد فلابد أن يكون الممثل بارعًا . ومشكلة أخري وهي أن مواقف الآخرين فى الفرقة بالنسبة لاستخدامك لهذا الأسلوب بطريقة ما قد تؤثر في أداءك وأدائهم أيضًا .

توضيح : إن الفن الإباحى يشير إلى الإثارة الجنسية المأخوذه من الكتابة والصور والأفلام ... إلخ إلى تصوير العلاقة الجنسية وليس العلاقة الجنسية الفعلية أو المباشرة

والتى يمكن أن تنتج أيضًا أن الزوجين الممثلان اللذين يريدان أن يبدوان كعاشقين على خشبة المسرح بالانغماس الحقيقى في مسرحية جنسية قبل أو أثناء المشهد يستخدمون أساليب الإثارة الحسية أو الحقيقية والإثارة يمكن أن تكون إلى حد ما مشابهة ولكن النتائج عادة مختلفة .

ذاكرة الحس : كيف يجلب المرء المرعى إلى المسرح؟ في ذاكراتك بالطبع وعندما تصبح منفتحًا بشكل متزايد ومدركًا بالمثير الحسى فإنك تكون مخزونًا من الذكريات الحسية ترجع إليها عند الحاجة وحتى تلك الخبرات التى مررت بها مرة واحدة فقط وفى هذا الفصل نبدأ فى الرجوع إلي الذكريات .

إنك تبدأ بمحاولة تسمية المثير . عنكبوت على طرف ثوبك إذا كنت قد تأثرت بالعنكبوت فهو يترك أحاسيس معينة فى ذاكرتك وهذا قد يساعدك على تصويره في عقلك وإذا استطعت أن تتصوره حتي تفكر فيه وهو علىٰ طرف ثوبك فقد تستجيب طبقًا . لذلك أن صورة الذاكرة سوف تخلق فى عقلك .

وإذا لم يستحضر الاسم أو التفكير الصورة دعنا نحاول رسمه أو احياؤه (إحياء الصورة) بطريقة ما وقد تجد أن إشارة تقليد تساعد الصورة على التشكيل وإذا لم يجدى ذلك حاول مع صورة فوتوغرافية أو صورة زيتية أو قصة أو وصف أو أي شيء آخر يذكرك بذلك العنكبوت. هل بحاجة إلى مساعدة أكثر؟ ربما بدلاً من محاولة رؤية العنكبوت كله يمكن أن تقسمه إلى أجزاء دعنا نتصور فقط منطقة البطن . لامعة

وبيضاوية قليل من الشعر وسوداء وبلا علامات والآن منطقة الزور بذلك الكبر وسوداء أيضًا والرأس والانياب التى لاتبدو ولكنها ضخمة بعد ذلك الأرجل الثمانية التى تسطع وتنتهى بأقدام حاده ذو شعر .

وحتى إذا لم يجدى ذلك فإن الملجأ الأخير هو مقابلة العنكبوت مرة أخري وتتعرف عليه بتفاصيل أكبر وإذا لم يكن هذا ممكنًا وليس له تأثير عليك فمن المعقول أن تنسي ذلك في الذاكرة الحسية .

إن هذا الأسلوب وأشكاله المختلفة ليس فى حقيبة كل فرد .أي أنه ليس في متناول كل فرد. بعض الناس يقاومون بشده الذكريات الحسية المرتبطة بالعواطف وبعض مدارس التمثيل لاتستخدم علي حساب المباديء ذاكرة الحس أو ما يتصل بها وهذه المدارس تكون غالبًا إما :

١- مدارس تري ذاكرة الحس ببساطة **كما لو** . ٢- تحكم بأن الطريقة الوحيدة للتمثيل هى **بالتعرف** على و**الإيمان بالموقف** : ذاكرة الحس التى ينظر إليها كنوع من التدخل الذى ليس له صله . ٣- إنه يقترب جداً من ذاكرة العاطفة والتي نفسها قد ينظر إليها كشىء محظور . ٤- إنه شيء أقرب إلى الطريقة البسيطة التي تمر بسرعة . ٥- ينظر إليه مثل النظرة إلى الإسقاط الحسي والذى يتطلب أن يكون الممثل غبيًا وعادلا بشكل كافٍ وهناك أكثر من أساليب كافية متاحة لكى تكون قادراً على أن تمتنع عن تلك التى لا تعمل معك أو إنك لاتريد أن تعمل معها ولكن قد تختار أن

تستكشف بنفسك عن ما إذا كان هذا الاسلوب مفيد لك وهناك العديد من الممثلين المسرحيين الذين لايستغنوا عنه .

وبسبب بساطتها فإن ذاكرة الحس هي وسيلة نافعة لمزج المحتويات الدافعة بعناية وبشكل يمكن التنبؤ به وتميل الارتباطات المعقدة أن تجلب معها مجموعة كاملة من الالوان مثل استدعاء قوس القزح عندما كل ما نحتاجه فى هذه اللحظة هو لمسة بسيطة بشكل خاص في اللون. هل نحن فى حاجة إلى تردد ؟ وانت مشمئز ربما تفعل ذلك ذاكرة القيء .

إن البركة الصغيرة الكامنة يمكن أن تجلب عدداً من التأثيرات الجانبية التى قد لاتكون فقط شديدة ولكن مضللة .

إن ما ينجح مع ذاكرة الحس مع البعض قد يبدو غير مناسب تمامًا للبعض الآخر وقد حدث أن إحدى الممثلات قد ضحكت عند توافر تلميح فى كل عرض وذلك تصور مقلة العين وهى تخرج من تجويفها ولم نسأل أبداً عين من ولا كانت مثل هذه الصورة قادرة على إثارة حتى ابتسامة فى أغلبنا .

دعنا الآن ننظر إلى بعض الأجزاء التي يمكن استخدامها فى تلقين ذاكرة الحس . فى الحقيقة لقد استخدمنا مثل هذه الأجزاء عندما كنا نسهل من طريقتنا لاستدعاء احساس ما وكانت الكلمة هى "ملقن". إن الكلمة فى الحقيقة هي رسم أو كتابة تعبير اتقان على صفحة أو ترتيب في الصوت ولكن مغزاها قديم وليست فقط رمز لفكرة

ولكنها أيضًا قد تكَون مثيره للأحاسيس المرتبطة بالفكرة؛ وعندما نقول "لحم مشوى" علي سبيل المثال فإننا لانفكر في فكرة اللحم المشوي ولكن نقوي من ذكريات المنظر والرائحة والتذوق والوجبة الشهية وهكذا فإن التعبير "لحم مشوي" هو جزئيًا ذاكرة حس مُلقن يذكرنا بالإحساس .

تكمن ذاكرة حس جزئية أخرى فى صورة الشيء إذا كان مرئيًا أو رسمًا ومُلقن آخر قد يكون في الإشارات أو المحاكاة مثل اللعب بأصابعك على ذراعك كالعنكبوت .

ولكن إحدي الرموز التي تُلاحظ قليلاً لكنها بوضوح وأكثر نفعًا كمُلقن نجدها في المسرح هي الدُعامات وبالطبع فإن الشاي الذي نشربه على خشبة المسرح قد يكون حقيقيًا طازجًا وحاراً وحيثما يكون حقيقيًا نستطيع أستخدام اسلوب الحقيقة لتحقيق متعتنا بالشرب وعندما لايكون حقيقى فإننا نستخدم ذاكرة الحس الجزئية .

وقد احتقرت إحدي الممثلات الموهوبه جداً تدريبات ذاكرة الحس ورفضت أن تؤديها فى الفصل عندما تم الضغط عليها لتفعل ذلك ولكن ذات ليلة في مسرحية "**أرقص الهابط**" عندما كان من المفروض أن تنزل بأكواب عديدة من الويسكى النظيف لاحظنا أنها كانت فعلاً سكيرة بما عرفنا أنه كان ماء ملون وفي نهاية الفصل الأول كانت تترنح وعلى وشك أن تطيح بعامل الإسناد والذى حاول أن يقلل من مفعول الشراب ولكننا قد فحصنا الشراب ووجدنا فعلاً أنه ماء ملون. لقد كانت ممثلة لدرجة أن ذاكرة الحس نجحت تمامًا معها ربما كانت علمت بالأمر وتجرأت على ألا تلعب به فى الفصل وفى أى الأحوال لقد احتاجت فعلاً إلى عدة أكواب من القهوة أثناء الاستراحة .

وما زلت أتذكر بروفة للإنتاج الإسترالي في مسرحية **جنوب الباسفيك** عندما يُسلم "بليس" بوكيه الورد الخاص باميلي إلي نيللي فورباش بعد أن غضبت إميلي وكان البوكيه عبارة عن صحيفة ملفوفة والتى "ليني ستون" ك"بليس" تعاملت معها كما لو أنها كانت في الحقيقة بوكيه ذو قيمه وكان الانطباع قويًا لدرجة أن ماري لاروش اخذتها الدهشة وانفجرت بالدموع .

إن بعض الممثلين المسرحيين يخافون من الدُعامات والمخرجين المصابون بالسادتية أحيانًا ما يطلبون من هؤلاء الممثلين أن يفتتحوا مشاهدهم فى أثناء ارتشاف فنجانًا من الشاي وحتي إذا لم تسمع الخشخشة من خلال المسرح فهناك احتمال بأن الممثلين قد يسيل لعابهم أو يحكمون على أنفسهم بالإذلال .

ولكن معظم الممثلين يرحبون بها وليس فقط باستطاعتهم أن يشغلوك أثناء فترات الصمت الطويلة وأنت تعرف تلك الفترات التي يكون فيها الممثل يتحدث ولكن بوسعهم أن يحركوا ذكريات الحس والتي تثير مجموعة كبيرة من المشاعر وإذا تم اختيار الدُعامات بعناية فإن النتائج يمكن أن تضيف إلى المسرحية والشخصيات والعلاقات .

إن إحدي التدريبات الاجتماعية الجديدة لتنمية ذاكرة حس رفيعة هو طي فوطة صغيرة علي شكل حزمة والتخلص منها لاعطائها من شخص إلي شخص مطلقًا عليها اسم مثل قطه. وإذا كان المتلقن سريعًا بشكل كافي فقد يلتقط الحزمة كما يلتقط قطة

أو يعاملها كقطة بعد أن يمسك بها وبعد ذلك يتخلص منها بإعطائها لشخص آخر مطلقًا عليها قازة أو أي اسم آخر .

وهناك مشكلة خاصة بالعرض والتي يجب أن تُعطي اهتمامًا خاصًا رغم أنها ستعالج في الأسلوب التالي أيضًا وهذه المشكلة تتعلق بالمنولوج وقريبه الحميم مناجاة النفس ووسيلة الإتقان أو التلقين التي نستطيع استخدامها لمواجهة مشكلة صديقنا القديم التليفون .

في المسرح الإغريقي القديم عندما احتاج الجمهور إلى رؤية ماذا كانت الشخصية تفكر فيه أو إذا اضطر إلى أن يملأ بعض التفاصيل غير الواضحة فإن الجمهور يفكر أو إذا اضطر إلى أن يملأ بعض التفاصيل غير الواضحة، فإن الشخصية كانت تخاطب الجمهور مباشرة وفى الخطاب الشعري أو الأغنية تخبرهم بما يدور بعقلها في مونولوج، والمخاطرة بالطبع فى الخطاب المباشر للجمهور تكمن فى أنها قد تتحدث إليك مرة ثانية وفي مسرح اليزابيث في إنجلترا والذي كان قريبًا من الواقعية فإن ادعاء الممثلين كان إننا نعرف أن الجمهور كان هناك ولذا بدلاً من التحدث إلي الجمهور فإن الممثل كان يتحدث بصوت عالى مع نفسه وفي مناجاة ولكن هذه الوسيلة أثبتت أنها غير ممكنة، وأيضًا دعوة لممثل بأن ينغمس في ذاته وبعد ذلك ومن خلال المراحل المختلفة في التاريخ المسرحي بما فيها فن تحريك العرائس حيث كان المحرك يقسم نفسه إلي صوتين أو أكثر للشخصية فإن المؤلفين آخر الأمر كانوا يمدوا لنا بذات متغيره صديق أو شخص موثوق منه يمكن أن نتشارك الأفكار معه .

ولكن مع ضرورة اقتصاديات المسرح والضغوط الأخري أيضًا وليس استخدام ممثل آخر لسماع ما يدور من العمل بالداخل فإن كُتاب المسرحية بدأوا في الاعتماد على دعامة "الكسندر برهام بل" البسيطة وهي التليفون وبالتحدث إلي صديق في الطرف الآخر من الخط والذي لا يحتاج إلي مرتبًا يمكن أن تُحضر الجمهور إلى ما هو مطلوب ولتكشف أو تخفي أو تُلمح إلى أفكارك الخاصة وتجهز المشهد بما على وشك أن يحدث.

والمشكلة هي هنا واحدة قد قبلناها فى المسرح : تصوير بغيض لمحادثات الهاتف "أهلاً. من آسف . هو . لايعيش هنا بعد الآن" مع فترات من الصمت للإيحاء بأن الممثل قد سمع صوت آخر على الخط وقليل ما يسجل ما كان يقوله ويحتاج الشخص الآخر وقتًا للسماع وليس فقط الوقت ولكن طريقة الأشياء وفيما يتصل بشخصيتهم هل هو ذكر أم أنثي؟ مثقف أم لا؟ كلام يتبع القواعد؟ وودام ماذا؟ مضطرب عاطفيًا أم ماذا؟ .

والآن إذا اضطرننا أن نخاطب ممثلاً آخر ليس موجوداً على خشبة المسرح فنحن مضطرين لأن نخص أنفسنا ليس فقط بهذه النواحي بشخصيته ولكن أيضًا النواحي البصرية والمكانية والتى لها علاقة بحاسة الشم إن امكن. وسوف نتعامل مع تلك المشكلة فى العنوان التالي ولكن الهاتف يمكن أن يجعلنا خارج الموضوع ونحتاج فقط إلى تخيل الأصوات أو بشكل أكثر نتدرب على المحادثة مع شخص ما. وفى خلال

ذلك أثناء القيام بذلك نتذكر صوته وفي تجهيز محادثة الهاتف ومن الأفضل غالبًا أن نكتبها ونتدرب عليها مع شريك مستخدمين نفس الكلمات والصوت الذي يأتي إلينا كل مرة أن ذاكرة الحس والخبره المتكررة سوف تبقي معك فى العرض الفعلي .

وما هو مهم لأن نتذكره محادثات الهاتف وهي دائمًا تقريبًا حوارات وعلى الممثل أن **يستمع** وأيضًا يتكلم وبالمصادفة فإن بعض أفضل مشاهد المناجاة للنفس التي لاحظتها عملت في الحقيقة كحوارات بين جزئي الشخصية. وعند هذه النقطة في تاريخ المسرح عندما لا نهتم بفهم الحائط الرابع التخيلي فإن مناجاة النفس يمكن أن تبدو ممكنة كحوار مع النفس مرة أخري، وعندما صَور "ديرك چاكوبي" بذكاء نُسخته عن هاملت فى سيدنى فى عام ١٩٨٠ فقد تقاسم "أكون او لا أكون" مع ضميره ومن وقت لآخر كان يرجع إلى الجمهور كمستشارين له وأصدقاء أحب أن يتحدى فلسفتها. وفى مخيلتى أن تلك كانت الطريقة الأفضل التى بها تم تناول مخاطبة بطل الرواية الإغريقية للكورس . من يقول إن العجلة لم تصبح دائره كاملة ؟

الإسقاط الحسى : فى الأيام التى جمعنا فيها بين هذا الأسلوب والأسلوبين السابقين كان هذا الجمع بداية لأعظم إنجاز لذاكرة الحس وكثير من الممثلين قد رفضوا كل جوانب الحس بسبب الصعوبات فى هذا المكون. والآن وبعد تصنيفها بشكل انفرادى فإننا لاندرك فقط تفردها ولكن نجعلها أيضًا ممكنة من أجل الرجوع إليها. والآن فإنه يمكن استخدام المثير الحسى وذاكرة الحس بدون الاضطرار للتعامل مع الاسقاط الحسى حيث

إنه فى الحقيقة فإن هذه تعتبر فعالة وتسمية أخرى للإسقاط الحسى هى الهلوسة التى ترتبط جداً بالتشويش العقلى لدرجة أنه يصبح من غير جدوى محاولة مناقشة الأمر مع بعض الممثلين وهؤلاء الممثلين لايجدوا أى شيء يعيقهم عن البكاء أو انفجار الغضب لديهم أو العنف إذا كان هناك مدخلاً ويبدو أنهم لايروا أن مثل هذا السلوك قد يكون أحد أعراض الاضطراب العاطفى وكما أنه فى الممكن أن نحزن إذا كان هناك سببًا فلماذا لا يجب إلا نكون قادرين على أن نهلوس إذا كان هناك سببًا أيضًا . إن الشخص المضطرب نفسيًا تظهر عليه نفس الوظائف التى توجد فى الشخص السوى . حالة من الاضطراب العقلى التى نبسطها أكثر من اللازم وحالة من الاستياء التى تخرج فيها الوظائف السوية عن السيطرة .

ومنذ سنوات قليلة ظهرت فى مجلة علمية فقرة عن امرأة استطاعت أن تسقط الصور من الفراغ بينما أغلبنا عادة يرى الأشياء بعين العقل. استطاعت هى أن تراها أمامها كما لو أنها أسقطت على الشاشة وقد اختبرت واختبرت مرة أخرى باستخدام رسومات منقطة حيث تم دمج رسمين لصنع صورة واحدة. نعم وقد استطاعت المرأة ذلك وبَدت أنها سوية جداً وبعد ذلك اقترح التقرير أن الأمر لم يكن غير طبيعى وقد كان هناك بالتأكيد العديد من الناس الذين بوسعهم فعل نفس الشيء وحتى علماء النفس فقد كان لديهم تسمية لذلك النوع من الأشياء وهو **التخيل** .

وهو نوع من الممارسة التي يستخدمها الممثلون لآلاف السنين بينما يظلون أسوياء تمامًا. حسنًا على الأقل فهم لايذهبون خارج الأمر، وتجربتى الخاصة مع الممثلين ذوى

الإنجاز لا تقترح أى علاج نفسى غير ضرورى بأن ينزل بهم ولو كان هناك أي شيء فهم يبدون أسوياء بشكل أكثر من عينة العامة. وربما ذلك لأنهم لابد أن يكونوا أسوياء بشكل أكبر لكى يتناولوا الإسقاطات الحسية بشكل مؤثر أو ربما أن العمل الذى يؤدونه يدرب باستمرار ملكاتهم الحسية والعقلية والتخيلية والجسدية. وربما الأسلوب نفسه يصلح معهم وربما يمارسونه بدون فطنه عندما يتذكرون نصًا ويتخيلون الكلمات على صفحة مطبوعة وهمية أمامهم وقد تكون مررت بتجارب مشابهة هل استمعت إلى شخص ما يصف مطعمًا جديداً اكتشفه؟ وعندما دخل فى التفاصيل ألم يحدث أنك استطعت أن تشم رائحة الطعام؟ أو قطعة موسيقية هل حدث وأنك تذكرت الأمر بتركيز لدرجة أنك استطعت بالفعل أن تسمع الموسيقى؟ هل حدث وأنك نظرت إلى ثوب وتحسسته على جسدك؟ إن كل تلك الأشياء عبارة عن هلوسة .

إن المحادثة التليفونية القابلة للتصديق يمكن القيام بها بتخيل صوت الشخص الآخر وهذا المستوى من الهلوسة السمعية يمكن أن يتم في وقت قصير نسبيًا والجزء البصرى صعب قبوله فنحن نعتمد كثيراً على أعيننا (والرؤية هي تصديق) لدرجة أننا نتردد فى أن نضحك عليها .

وهذا أسلوب يمكن تعلمه وكل ما نحتاجه الإرادة والعزم وربما ثلاثين عامًا من التدريب ويمكنا التقاط النظرات والمعرفة السطحية في خلال أسابيع قليلة ولكن أغلبنا سيحتاج وقتًا طويلاً لتنمية المهارة التى نستطيع الاعتماد عليها .

إن كثيراً من المبتدئين يضعفون بعد قليل من الوقت وقد تكون فكرة جيده أن نعتمد علي الأساليب الآخرى في أثناء القيام بدراسة طويلة لهذا الأسلوب، وربما أثناء السنوات الأولى قد نصادف بعض المناسبات التى يبدو فيها الإسقاط الحسي جديراً بالمحاولة. وقد لا ينجح ولكن إذا نجح فهو يعتبر مثل المال فى البنك ولأن هذه المهارة ينظر إليها غالبًا كعلامة خاصة للبراعة الفنية وإذا كان "ماكبث" لديك يستطيع أن يرى خنجراً وإذا كانت السيده "ماكبث" لديك تستطيع أن ترى مكانًا ملعونًا وإذا كان "تيڤى" لديك يستطيع أن يري الاله بوجوه بما يكفي لمحادثة قصيره فإن الراتب الذى تطلبه يصبح أكبر .

إن الطريقة الرئيسية لممارسة الإسقاط الحسى هي نفسها طريقة دراسة تذكر الأشياء التى تم مناقشتها فى الفصل الحادى عشر. قم بالتركيز على الشيء بالتفاصيل. ضعه جانبًا وانظر إذا كنت تستطيع أن تتذكره حيث كان من قبل وكل الملامح المرئية، والأصوات التى حدثت والرائحة والتناسب. وفى البداية يكون هناك نظرات ضعيفه فقط للتذكر الحسى وبعد ذلك تدريجيًا فإن الانطباعات تزيد .

وفى البداية تمرن على خلفية محايده فإن الخلفيات الدخيله يمكن أن تزيد من صعوبة الأمر وبمرور الوقت فإن أى خلفية لاتحتاج أن تكون مشتقه. وبالرغم من إننى أتذكر عرضًا ما كنت فيه حيث استخدمت الخلفية المظلمة للجمهور الذى أسقط عليها الوجه

الذى تحدثت معه. وفى إحدى الليالى وبينما كنت أسأل سؤالا بشكل خاص ظهرت فجأة فتحة مربعة فى جبين ذلك الوجه وعندما أفقت من الصدمة أدركت أن عامل الصالة فى البلكونة الأولى قد فتح الباب على الردهة والتي كانت بالضبط في منتصف الحاجب وبعد ذلك وضعت الوجه بعناية فائقه في مكانه .

المميزات : إن رد الفعل الذى يولده الشخص عادة فى التجربة الحقيقية يعتبر من هذه المزايا والاستعداد الرائع للعرض، وكذلك ترياق عظيم للعمل مع زملاء مملين أو التغلب على الملل الذى ينشأ بالمصادفة، أو يمكن استخدام هذا الأسلوب في الإمساك بالذبابة (في الفصل الواحد والخمسون) كما فى القصة المشكوك في صحتها قصة تشالبين العظيم التى شتت الجمهور وأبعدته عن غناء مقطع على خشبة المسرح عن طريق تخيل فأراً يمشى عند الأضواء التى فى المُقدمة، وتذهب القصة إلى أنه قد شاهدوا ذلك جيداً لدرجة أن كثيراً من الجمهور نهض ليرى ما كان ينظر إليه .

العيوب : وحتى يستطيع المرء أن يستحضر فى الحال الأحاسيس المرغوبة فإن هناك اتجاهًا للانسحاب من الاتصال مع الأشياء الحقيقية علي خشبة المسرح وهذا يظهر كلحظة من الانفصال، وبعض الممثلين المسرحيين يظهر عليهم الحرج الواضح عندما ينتقلون من حركة إلي أخري خاصة عندما يبدلون الانتباه من الناس الحقيقين إلى الوهم ثم إلى ما هو حقيقى مرة أخرى، وبعض الممثلين المسرحيين يطلقون صوتًا عاليًا عند الانتقال من ماهو حقيقي إلى ما هو غير حقيقي وخيالي كما يفعل الناس المبرمجين

على التمثيل تحت تأثير التعليمات بعد فترة من التنويم المغناطيسي. و لهذا السبب فإن البعض يعتقد أنه يمكن أن تكون هناك علاقة حميمة بين الهلوسة التى تنتج عن إرادة وبين الإيحاء أو التنويم المغناطيسي .

الفصل الثاني والثلاثون

ذاكرة العاطفة

من زمن غير بعيد ومقابلة صحفية نَفَس ممثل عظيم ومشهور عن كآبته في "ممثلي الطريقة" وبعد ذلك وصف طريقته المُفضلة في أداء الدور وما قد وصفه بالتفاصيل كان **ذاكرة العاطفة .**

وغالبًا ما يُنظر إلى هذا الأسلوب كنقطة سباق لكثير من مدارس "الطريقة". ويتهم بشدة من قبل الآخرين ولكن يبقى هذا الأسلوب مهمًا جداً كأسلوب دافع. ولكى نصفه ببساطة فهو يعتمد على ما تشعر به لتجربة معروفة سابقة فى مكان ما فى ماضيك الذى تعرف فيه حادثة عاطفية. وربما يمكن استعادتها وما كنت تشعر به فى ذلك الوقت قد يُبرر الآن وبينما تكون النتيجة ذاكرة العاطفة فإن عملية جعلها تقع هى فعلاً ذاكرة الحس .

إن متغيرات معينة تؤثر فى نتيجة ذاكرة العاطفة لابد أن نلاحظها :

الكبت : إذا تم كبت الحدث ستكون النتيجة الدرامية أفضل .

الانطباعية : كلما كان الحدث فى بداية الحياة كلما كانت النتيجة أكثر عاطفية .

الخصوصية : إذا لم يتم الكشف عن الحدث أو مناقشته مطلقًا ، فإن الاستجابة تكون أكبر.

تذكر التفاصيل والعمق : كلما كان التذكر أعمق والتفاصيل أكبر كلما كانت الإستجابة أشد .

ها هو الأسلوب ابدأ بالاسترخاء لا تصل إلى المشاعر وبعد العثور على حدث بهدوء نتخيل الملامح المادية للبيئة التى وقع فيها الحدث خارج المنزل. هل كانت هناك أشجار أين؟ ما حجمها ؟ ما لونها ؟ ما نوعها ... أعشاب . أناس ماذا يفعلون ؟ . كيف كانوا يبدون وهكذا أو فى داخل المنزل الأثاث الضوء الآتى من النوافذ اللمبات السجاد ورق الحائط . السقف . الروائح . الأصوات درجة الحرارة الناس الأشياء وهكذا .

وبعد ذلك كيف بدأ الحدث من قال أو فعل ماذا ؟ كيف كانوا يبدون؟ وبعد ذلك من فعل؟ ماذا ؟ استمر حتى يتم المشهد كله فى ذاكرتك وتذكر ألا تصل إلى أي مشاعر فقط. اترك ما يحدث يحدث وكن أمينًا وكلما استطعت تذكر التفاصيل حتى إلي درجة الاسقاط الحسى كلما كنت أكثر تأكداً من النتائج. وإذا كنت قد اخترت حدثًا ملائمًا وتركت ذاكرتك الحسية تؤدى العمل فإنك ستُكافأ بعاطفة أو شعور قوى .

إن بعض الخبرات العاطفية المعينة تعمل بشكل أفضل من خبرات أخري. المرتبطة بالخوف أو المرتبطة بالذنب أو الغضب أو تأنيب الضمير يمكن أن تكون موجوده فى الأعماق، وتحمل معها أشياء قوية ولكن على نفس المنوال يمكن أن تكون عميقة لدرجة يصعب معها تذكرها ولسببٍ ما فإن الخبرات المرحة القديمة لاتبدو ناجحة جداً ولكن

الحديثة تنجح. وأكثر التطبيقات نفعًا وتكراراً فى ذاكرة العاطفة تكمن فى تذكر المشاعر الجادة والعميقة والقوية .

وفي المرة الأولى التي نرغب فيها بالاستعانة بمرجع غزير خاص فإن شعائر التذكر قد تستغرق من ثلاث إلى خمس دقائق ولكن بعد ذلك يمكننا أن نختصر ونُسرع من أداء الشعائر حتى إذا اضطررنا إلى استخدامها فى الليل فهي تأخذ وقت أقل وتفاصيل أقل وبعد مدة قد نحتاج فقط إشارة معينة حتى نركب الموجة من ثلاث إلى خمس ثوانى ، كلمه واحدة أو صورة واحدة .

وإذا تم حفظ مرجع ذاكرة العاطفة كشىء خاص فلم يتطرق إليه قد يكون ذلك جيداً لسنوات ولكن يمكن ان يضيع للأبد لو (١) يوضحها المرء وبعد ذلك يكون هناك نوع من ازالة العقد أو (٢) المشهد الذى يُؤدى يعطى الممثل الفرصة للعمل على تثبيت الدور وحله وهذا قد أدى إلى أسلوب ذاكرة العاطفة الذى يستخدمه المعالجون النفسيون كوسيلة لمعالجة الجروح، المكبوتة والعميقة .

المزايا : هذه التجارب قادرة على إخراج العواطف القوية العميقة وحيث إن هذه العواطف تميل إلى أن تبقى مع الممثل مدة طويلة فإنها تستخدم مرة أخرى في مواقف مختلفة ويمكن ان تمتزج مع أساليب أخرى غالبًا لتقدم ترياقًا على سبيل المثال لو كانت ذاكرة أحد الوالدين اللذين يقوما بإذلالك تجعلك تبكى وفيما بعد بلحظة تحتاج للضحك ربما تضيف **كما لو** .

العيوب : وعندما تولد هذه العواطف فإنها تنساب وقد تحصل على أكثر مما تحتاج إليه ولأنها تنساب لايمكن إبقائها متجمدة فيما بعد لأنها إما تكبت مرة أخرى او تلون بشدة الوقت فيما بين الفترتين عندما أخرجتها وفيما بعد توقعتها أن تخرج إلى السطح. ولذا فليس هناك هدف فى تجهيز ذاكرة العاطفة قبل المشهد وتوقع أن تكون قادراً على استخدامها عند الاشارة ، بخمس دقائق قبل المشهد وإذا كنت مضطراً مثلاً لأن تبدأ المشهد وانت سعيد بعد ذلك تتلقى أنباء سيئة وتنفجر بالدموع وماذا سيحدث أنه لمدة أربع دقائق وتسع وخمسين ثانية وبدلاً من أن تبدو نشطًا وسعيداً سوف تبدو كما لو أنك تجاهد دموعك وبعد ذلك فى الدقيقة الخامسة قد تدرك أن معظم حزنك قد استهلك فى المعركة.

ومن العيوب الآخرى أن هذه العواطف تبقى لمدة طويلة وإذا كان عندك مشهداً حزينًا وقصيراً والمشهد التالى سعيداً وإذا لم تستطع إيجاد الترياق المناسب فقد لا تكون قادراً على تحريك الحزن فى الوقت المناسب. وهناك أيضًا مشكلة أن ذاكرة العاطفة تميل لأن تسحب الممثل من علاقاته مع الآخرين على خشبة المسرح. وإذا كان المشهد يستدعى ذلك فهذا جيداً ولكن إذا لم يكن كذلك فمن الصعب الاحتفاظ بالاتصال .

إنها سلاح فعال ربما يكون أقوى الأسلحة التى يتحكم فيها الممثل والبعض ينظرون إلى هذا الأسلوب كسلاح أخير مثل الضرب يُلجأ إليه كملاذ أخير وأنا أوافق على ذلك.

كيف يمكننا أن نجد هذه الخبرات المدفونة والتى نتطرق إليها لمضمونها العاطفى؟ إن تلك الخبرات العارضة هى سهلة التذكر والثقافات الكبيرة مدفونة تحت الأعماق وربما تأخذ من المريض الوقت كله غالبًا سنوات من التحليل النفسى ومع ذلك وقبل أن نتطرق إلى هذه المحاولة الجديدة فربما تحاول هذه اللعبة الجماعية مثل الكاشف عن المنجم الأرضى .

كون حلقة هادئة ومريحة من الأشجار لكى تلعبوا لعبة ارتباط الكلمات فشخص ما يبدأ بكلمة قديمة وبعد ذلك الشخص الذى على اليسار ينطق بكلمة ترتبط بها، أما الشخص الثالث فسرعان ما ينطق كلمة ترتبط بالكلمة الثانية، وهكذا يسير الأمر فى الحلقة وكل شخص يحاول أن ينطق بصوت عالٍ أى كلمات ما عدا الكلمة التى على يمينه وعاجلا أم آجلا فإن شخص ما سوف يتوقف ويكون غير قادر على التفكير فى كلمة .

اوقف الكلمة ولاحظ الكلمة التى هى بالضبط قبل السكوت "دماء" أو أي كلمة أخري وبعد ذلك ابدأ الجولة من جديد بادءًا بالشخص الذى توقف وبمجرد ما يقول كلمة جديدة "اب" أو أي كلمة أخري توقف مرة ثانية والآن اسأله لأن ينطق لنفسه ويجب ألا يكون لأى شخص آخر شأن بالكلمات التي سوف يستخدمها بشكل منطقى ليربط كلمة "دماء" مع كلمة "أب" عادة سوف يقول "لا كلمة" هناك ولكن بعد ذلك ترتسم الابتسامة على شفتيه فقد وجدت كلمة ونقول "احفر تحت تلك الكلمة وقد تجد خبرة جرحية مكبوتة دائمًا هناك" وتلك الكلمة هى التي قد يستخدمها الممثل في النهاية.

وتستمر اللعبة حتي ينكشف الكثير من المناجم الأرضية الشخصية وهناك أوقات آخرى خاصة عند ممارسة المثير الحسى عندما يكون هناك تجربة محددة مرتبطة وربما تقع لك خذ ملاحظات عنها حاول معها إذا كانت مفيده ضمها فى الكتالوج الخاص بك عن الذكريات العاطفية.

ولابد أن نذكر أن المنتجين الذين يستدعون الجروح المكبوتة يستغلون نقص كامن فى الشخصية والبعض قد يقول "هل ترى أنه لابد عليك أن تكون مجنونًا بشكل قليل حتى تصبح ممثلاً " ولكن هذا الأسلوب لايمكن استخدامه كدليل قوى. إن استغلال ذاكرة العاطفة هي حالة أكثر من "إذا كان القرد يصر علي التسلق علي ظهري فمن منا بدون قرود ؟ يمكننا على الأقل أن نجعله يعمل ليكسب طعامه".

الفصل الثالث والثلاثون

الإشارة النفسية

وقد استعرنا هذا التعبير من المُعلم العظيم "مايكل شيكوف" والذى كان يقصد به شيء آخر . إن ما أشرنا إليه فى هذا الكتاب كتصرفات تكميلية يمكن أن يغطى معظم ما وصفه. إن التكيفات المتعلقة بالنصوص الفرعية قد تعلل الباقى ونأمل أن يسامحنا شبحه .

ومنذ سنوات مضت أعلنت مدرسة معينة في علم النفس "بأننا لا نركض لأننا خائفون بل أننا خائفون لاننا نركض" وهناك خطأ كافي في هذه العبارة حيث إن هذه النظرية قد أبطلت منذ زمن طويل ولكن ربما لو أن علماء النفس هؤلاء كانوا قد اجتمعوا بشكل أقرب فإن بعض نظرياتهم ربما كانت لاتزال تستخدم .

وبوسعنا أن نوضح لأنفسنا أن الصراخ بسرعة وبصوت عالي يمكن أن يولد مشاعر وأن الخبط بأقدامنا علي الأرض وبثبات يمكن أن يولد مشاعر من الغضب وأن لكم المخدة يمكن أن يجعلنا نشعر بأننا مشاكسين والشخص الهادىء تمامًا الذى يُطلب منه أن يهرب بسرعة سوف يتولد عنده ليس فقط مادة "الأدرنالين" أو "النورادرنالين" وهو الهرمون المسئول عن الخروج أو المواجهة .

وربما وضع هذه النظرية القديمة فى الصورة أكثر قد يكون كالآتى "إننا نركض لاننا خائفون ولكن عملية الهروب تُحدث أيضًا الخوف". إن فكرتنا إن انه عندما نركض فإننا

نرفض الخبرات الأولى والذى قد تكون بسبب الخوف وبعد ذلك فإن اللاوعى يتذكر ويفرز هرمونات أكثر فى داخلنا حتي يُبقى على الفعل لدينا .

ولذا عندما نرتجل مباراة فى المشاكسة أو المناوشة مع مدير المسرح لكى نولد مشاكسة في المشهد الذي علي وشك أن نؤديه علي خشبة المسرح فإننا نستخدم الإشارة النفسية وكن منتبهًا بأن الحديث الزائد لا يؤدى إلي ملاكمة شديدة فعلاً .

وهذا الأسلوب يرتكز علي التأثير المُعبر الشديد للإشارات المعتادة أو العشوائية فى طفولتنا المبكرة. على سبيل المثال إذا مصصنا الإبهام الآن فإننا بشكل لا إرادى نذكر أنفسنا بالوقت الذي كنا فيه نمص إبهامنا كتعبير عن اليأس لأن زجاجة الرضاعة المطلوبة لم تكن متوفرة. حاول ذلك الآن وانظر ماذا يحدث من مشاعرك وليس من اصبع إبهام لديك .

وبالطبع فإن فعل ذلك في هذا الوقت في حياتنا في وجود أصدقائنا يمكن أن يكون مثيراً للسخرية ولذا حاول ذلك على انفراد ربما في حجرة ملابسك. تصرف كما لو كنت طفل رضيع. ارقد علي ظهرك وتمعن في الهواء واضرب بإصابعك علي مختلف الأشياء وضع اصبع الإبهام على المنضدة مع يدك او مع ملعقة. ابتسم واضحك فى نفسك على الناس وضع نفسك فى ركن . هل أي من هذه تحدث أي شيء لمشاعرك؟ خاصة عندما تكون مصحوبة بأنشطة طفولية عنيفة مثل الصراخ والملاكمة فإنها سوف تثير بعض

العواطف ولكن إذا لم تكن فلا داعى للقلق فإن ما ينجح مع شخص ما قد لا ينجح مع آخر .

حاول وجرب مجموعة كاملة من السلوك المعتاد أو العشوائي المكتسب في حياتك المبكرة. التزم بالسلوك ولا تكترث للتصرفات أو السبب. إن الغرض كله هو ان تري ما يصلح معك ولذا إذا أصبت اكتشافًا مفيداً في أي منها فدون ذلك عندك .

وبالنسبة للأداء المسرحى فبوجه عام لابد أن تُشمل فى عملية التسخين قبل المشهد ونادراً ما تكون عندك الفرصة لتمص إصبع الإبهام على خشبة المسرح ومع ذلك عندما ننظر إلى بعض المثيرات الحسية التى تحركنا فقد نكتشف أن الكثير منها في الحقيقة إشارات طفولية مكتبئة قليلاً وأصبحت مقبولة اجتماعيًا وهى تجد طريقها على خشبة المسرح. إن إصبع الإبهام قد أفسح الطريق أمام السيجارة ومص اللبن قد أفسح الطريق أمام ارتشاف الكوكتيل أو الشاي. وفى الحقيقة فإن كثير من الإشارات عند البالغين حتى أكثرها تعقيداً قد تكون شكلاً من أشكال السلوك الطفولى العاطفى ولذا فإن مجموعة كاملة من الإشارات النفسية يمكن أن تتحول إلي أداء مسرحي كعمل أو تكيفات أخرى .

وربما يعطينا هذا مدخلاً فيما يتعلق بالسبب في الأشكال التي تأخذ أسلوبًا عاليًا مثل المسرحيات الموسيقية والمسرحيات الإيمائية ولماذا تظل أكثر الأنواع شعبية فى المسرح. إن كثيراً من مثل هذه المسارح مثيرة للعواطف للتنمية الطفولية في فترة سابقة

علي نمو العقل والارتباطات تزيد من مثل هذه الاستجابات الأدائية والارتباطات هذه تجعلني أقول إنه عندما أسمع الموسيقي فإنني أعلق الحكم النقدي. إن الارتباطات سابقة علي التفكير وكذلك سابقة علي النقد والجمهور عادة يحكم وفقًا لعواطفه - أحبه أو لا أحبه ولكن قد لا يكون ناقداً بالمفهوم العقلى التحليلي .

المزايا : إن الإشارات النفسية مفيدة للمشاعر الكامنة والتى تغطى المشاهد المطولة ويمكن أيضًا أن تمتزج بالوسائل الأخرى وفى شكل بدائى أو بشكل متنكر يمكن أن تقدم لنا طبقة أخرى من المشاعر التكميلية لما قد يُقدم .

وهي أيضًا تميل إلى اخراج نتائج متكاملة وإذا استدعيت الإشارة على سبيل المثال لتضيف خجلا إلي مشهد فقد تحضر أيضًا معها مجموعة كاملة من المشاعر المرتبطة التى قد تبرر أنها مفيدة للمشهد أو قد تكون غير متصلة وسطحية أو حتى مضللة. إن المحاولة والخطأ هي الطريق لاكتشاف ذلك .

العيوب : التحرك المضطرب المذكور أعلاه وأيضًا اتجاه بسيط للانسحاب من الاتصال عند استخدام إشارات معينة فهى دائمًا متوفره اثناء المشهد و ليست وسيلة عند كل شخص فبعض الناس لا يسمحوا لأنفسهم بالمحاولة بينما آخرون قد حاولوا ووجدوها عقيمة . حاول مع نفسك .

الفصل الرابع والثلاثون

- الأساليب الحقيرة

- البيئة - الإيمان - الإخلاص - الرخصة - العذر

- الخداع - المماطلة . العدوى

قد لاتبدو المجموعات فى هذا الفصل مثل الأساليب على الإطلاق. ألسنا نرجع إلى معظمها بالطبيعة؟ على الرغم من ذلك فإننا قد تعلمناها وهي لازالت أساليب (مهارات) وفي استطاعتنا أن نتعامل معها وحتى أن نحسنها عن عمد .

البيئة والإيمان : - وهنا لدينا اثنين من الأساليب اللاحركية المقدمة كهدية للشخص الكسول ولا تحتاج لأن تحث نفسك علي تنفيذهما حيث إنهما متعلقين أكثر بحالة ذهنية معينة أكثر من تعلقها بإجراءات أو خطوات ومع هذا فهي إجراءات .

والآن نصف الأسلوب الأول وهو **البيئة** بأنه "تجنب تعكير الشعور الذى أتيت به" بمعنى آخر ممارسة ترك هذا الشعور لحاله .

وافترض على سبيل المثال أنه في مشهدك الأول لابد أن تكون في حالة من الحماس والسعادة والجنون الزائد ... إلخ. ويحدث الآن وأنك قبل أن تغادر إلى المسرح أنك قد تلقيت مكالمة تليفونية تخبرك أنك قد كسبت مبلغًا كبيراً من اليانصيب ولا يمكن ان تكتم مشاعرك الحقيقية فى هذه الحالة حتى ولو للحظة من أجل استعدادك للذهاب للمسرح كما لو أن ذلك قد نجح معك بشكل جيد الليلة الماضية ولست في حاجة إلي

أي شيء آخر. اترك الأمر كله وتجنب أي مؤثرات أخرى سوف تعيق من فرحتك .

وهذا الاسلوب وهو إبعاد كل التشويشات وأما كيف تقوم بذلك؟ فهذا يعتمد علي الظروف وعلى مصادرك ولكن الهدف هو تجنب التدخل فيما تشعر به إذا كان ما تشعر به مناسبًا للمشهد وهو أسلوب يختبر الحكمة القديمة "قلب دافيء وعقلٌ بارد" ابق مع تفكيرك والأمر بسيط. شيء آخر ابق خبراتك لنفسك وإذا كنت ستشارك شخص ما فيها فهذا معناه عادة أنك تبددها .

ومن ناحية أخرى فإن الإيمان لا يدين بأي شيء للمصادفة فهو يستفيد من الخبرات التي اكتسبتها ليس فقط من خلال فترة البروفات وطول العرض فى هذا الموسم ولكن من خلال خبراتك فى الحياة ومهاراتك التى اكتسبتها خلال عملك .

وربما نصف الإيمان بأنه "ائتلاف للارتباطات البديهية" والتفكير الأساسي وراء هذا هو "أنها سوف تكون على حق" وهو اعتقاد بأن كل أساليبك متأصلة جداً لدرجة انه مهما يُطلب سوف يجعلك مستعداً عند الإشارة وأنه ليس هناك أي مشكلة كبيرة أو غير متوقعة لايمكن أن تجد لها بعض الحلول البسيطة والمناسبة. وهذا هو فى الغالب ادعاء الممثل الذى يطلق على نفسه بديهى أو يلجأ إلى البديهة فى عمله .

وهي طريقة رائعة لإغراء السُلطة وإذا تعرفت علي مهاراتك وقدراتك الخاصة فإنه يمكنك استخدام هذا الاسلوب فى توليد مجموعة بسيطة ولكن قوية من الاستجابات السُلطه - الهجوم - الانفتاح مثل هذا النوع من الأشياء وعلي نفس المنوال فإن الإيمان

غير المؤسس أو الزائد بمثل هذه القدرة والقائم على الجهل أو الحماقة ، ربما قد يؤدى إلى التقليل من المتطلبات أو قد يؤدي إلي سقوط. وعندما تحدث الهزيمة للممثل المسرحى فإن النتيجة عادة هى الإعاقة وتتفتت السُلطة والعرض المسرحى .

إن الإيمان أسلوب نافع لتلك المواقف حيث يتطلب الأمر ممثل بديل وإذا كان هذا البديل قد تمرن وأدي بروفات وليس له سُمعه فإننا نستطيع أحيانًا أن نشعر بتطور الموقف "إنها سوف تكون على حق" ولما لا ؟ إن فرحة وجود انهيار فى الدور وإمكانية أن يكون هذا بداية لعملى وبما يكون دافعًا و"اسوأ ما يمكن أن يحدث هو السقوط على وجهي. وفي هذه الحالة فإن مهمتي قد تكون الانتظار فترة أطول قليلاً" و"الآخرون كانوا يؤدون العرض لفترة وسوف يساعدوننى فى اجتياز الوضع إذا حدث أى شيء ما ولذا فإنه لا شيء يحدث".

إن عملية البروفات المتقنة والتتابع المتآلف للعروض يمكن أيضًا 'أن يساهم في دفع موقف الإيمان وقد نجح بالأمس واليوم وقبل الأمس والأسبوع الماضى فلما لاينجح الليلة؟

المميزات : إن الإيمان عامل إغراء قوي فى الشعور بالسُلطة خاصة عندما تسانده المنافسة المهنية الفعلية وهو يساعدنا فى توسيع دائرة التركيز بشكل سهل جداً ، وهو نوع من القدرة على مساعدة الآخرين على خشبة المسرح، وإحساس كبير بالانفتاح وحتى القابلية للسقوط وهو عادة يولد الدفئ والسحر والاقناع وهو مفيد بشكل خاص عندما يكون الممثلون المسرحيون المحترفون في حالة عصبية زائدة لفقدان سمعتهم الكبيرة .

العيوب : وعندما يكون الإيمان قائمًا على أساس ضعيف أو يُعالج بشكل سيء فإنه قد يشجع على الغرور والتكبر وعدم الاكتراث والأنانية والاحتقار ، وربما يجعلنا تلقائيين ونؤدى العروض بشكل أتوماتيكى وهناك إمكانية تشتيت المسرحية والتقليل من شأن عروض الآخرين إنه سلاح ذو حدين .

ويمكن الوصول إلي الإيمان كأسلوب دافع عن طريق التجربة ومن الناحية الفلسفية فإن التأثيرات التجريبية تعمل في وقتها الخاص وكلما عملت أكثر كلما كانت الخبرات الناتجة أكبر. ومن الناحية الفلسفية لابد أن نأخذ فى اعتبارنا أن الأمور قد أتت من أجل ما سنقدمه له وأننا قد اخترنا أو وقع الاختيار علينا من بين كثيرين للتعامل مع هذه المهمة. وأننا قد أطلعنا على الأمر وتم إعدادنا واختبارنا حتى يكون عملنا مؤثراً وفعالاً تحت أي ظروف. وإننا لا يمكن ان نتحكم فى كل الظروف ولكن فى جميع الأحوال يمكننا أن نؤدى أفضل ما عندنا ويمكن أن نقبل بذلك في الظروف الصعبة وبأنه ربما نعترف بصراحة بأننا قد نُهزم ولكن لا نفقد ماء الوجه. إننا فنانون ولكن أيضًا بشر والجمهور وأيضًا أقراننا يمكن أن يعترفوا بأن هناك حدود وراءها لابد ألا يتوقع من الإنسان العاقل أن يتماشى معها .

وهكذا ما الذي يمكن أن نخسره؟ هناك الكثير مما يمكن أن نتوقع الحصول عليه من خلال الإيمان وكلما اقتربنا من إخراج العمل بشكل أكثر ثقة كلما قلت المشاكل التى تتطلب التعايش الكبير .

الاخلاص والرخصة :- وهناك أسلوبان آخران فيهما شيء من السهولة النسبية دعنا نبدأ بمثال عن الأسلوب الأول كان يبدو التعب والإجهاد على عرض استمر طويلاً، فالممثلين كانوا يبدون شاحبون ومعنوياتهم منخفضة وقد خُدع الجمهور وبينما استعدت الفرقة لعرض صباحى أعلن مدير المسرح من خلال جهاز به مكبرات صوت بأن الستارة قد تتأخر قليلاً حيث هناك مشكلة في الحصول على الكراسى المتحركة على خشبة المسرح. وقد تمتم بشيء ما يتعلق بمستشفى الأطفال وبالطبع فإن العرض الصباحى هذا كان ملهمًا جداً منذ الليلة الافتتاحية وانتظرت الفرقة وهي تتوقع من بعض الأطفال المعوقين أن يصعدوا إلى خشبة المسرح الخلفية وهم علي كراسيهم المتحركة حتى يلقوا نظرة، وتسنح لهم الفرصة بمقابلة الممثلين ولم يكن هناك أي من هؤلاء الأطفال وتلك الكراسى، ولكن تم تذكير الفرقة بكيفية العرض المسرحي الجيد المخلص وقد تمرنوا حتي لو لم يعطوه اسمًا فقد تمرنوا على أسلوب **الإخلاص** بمعنى أنهم سوف يخرجون عرضًا لهؤلاء الأطفال لن ينسوه أبداً .

وهناك أحد زملائى المحترفين الأوائل وهو "روديون روديونف" والذى كان قد رقص مع فرقة باڤلوڤا هذا الزميل قد علمنى الكثير من خلال التلميحات و الإشارات اللبقة التى أعطانى إياها من وقت لآخر. وكان لديه وسيلة واحدة مع ذلك جعلتنى اعتقد أنه شبه هاوٍ بمعني أنه كان يمارس التلصص على الجمهور وهو يصل. وفى أحد الأيام شرح بأنه سوف يجد وجهًا في الجمهور وسوف يرقص من أجلها وكان هذا أيضًا إخلاص وقد أبقى هذا الاخلاص عليه وجعله لايغتر فى مهنته حتى ولو كان الآخرون فى الفرقة يمرحون .

كيف نمارس هذا الأسلوب؟ اعثر علي بعض الناس وعلي قضية يمكن أن تتنافس معهم فيها وإذا كانوا حاضرين أثناء العرض كان هذا افضل ولكن ليس هذا ضروري جداً ولكن بعد ذلك قدم مجهوداتك في العرض بلا أنانية ولا يحتاج الأمر أي بروفة أو تمرين أكثر من ذلك .

المميزات :- الدفء الدافع غير الظاهر من أجل تصرفات الشخص التكميلية على الجمهور ويعتبر الإخلاص ضروري إذا كان الممثل المسرحي ذو ضمير ويبحث عن الأمانة.

العيوب :- هناك ميل نحو تحديد علاقة الجمهور بجزء صغير منه وهذا الأسلوب يكون جيداً إذا كانت موضوعات الإخلاص موزعة علي الجمهور أو أن يكون الموضوع هو الجمهور كله .

واحترس ألا تنزلق إلى الفخ الذى تلعب فيه بوضوح على الجمهور بدلاً من التمثيل من أجلهم . ومن الناحية النظرية فإن الهدف من الإخلاص ليس هو موضوع التصرف كمرجع للدافع ولكن فى كل التمثيل فإن الجمهور يصبح هدفًا للتصرف التكميلي وهنا نتذكر ملاحظة المبدأ عندما يكون ممكنًا فإن موضوع تصرفك يصبح هو المحرك الدافع الرئيسى، ولذا فإن الجمهور كان دائمًا سببًا فى فعل ما نقوم به على خشبة المسرح وهدفًا لتصرف ثانوي يؤكد على أنه قد تم السيطرة عليه ومع الأسلوب الدافع للاخلاص

يصبح الجمهور أكثر اهمية كهدف ومرجع وهذا لكي نبقى العرض بعيداً عن تأرجح تأكيده عن أحداث خشبة المسرح فإننا مضطرون إلى العمل بقوه أكثر قليلاً علي خشبة المسرح، وهذا سوف يُبقي علي التوازن. بمعني آخر لو أعطينا الجمهور اهتمامًا أكثر فمن الأفضل أن نفعل على الأقل ذلك مع زملائنا الممثلين وهكذا فإننا نحصل على عرض حيوي ومخلص طوال العام .

والأسلوب الثانى وهو **الرخصة** ليس مخصصًا بشكل كبير للتغلب على الملل الوظيفي مثل التحفظ الوظيفي .

وفي بعض الأحيان فى عملنا وغالبًا من البداية فإننا نتوقف ونسأل لماذا ؟ لماذا أعتقد أنني لديَّ الحق في أن أعظ أو أضرب مثالاً للناس الذين بلا شك أكثر حكمة وخبرة ونضجًا من نفسي؟ كيف يمكنني ان أرتكب سلوك ضد المجتمع على خشبة المسرح من غير التعرض لعواقب عندما يقبض علي آخرون بسبب فعلهم بعض نفس الأشياء حتي بشكل منفرد؟ لماذا صورتي في الصحف مع قصص ملفقة بينما هناك قضايا أخري تستحق الاهتمام؟ ولماذا ذلك الغزو لحياتي الخاصة؟ وعندما اعمل على خشبة المسرح فببساطة لماذا لا أواجه شركائى بشكل طبيعى بدلاً من التحدث إليهم من خلال الجمهور ومن زاوية؟ ومهما كان الشيء الذى جعل منى "نجمًا" مع رحلات الطائرة المجانية وطلب الناس للاوتجراف الخاص بي .

إن التأثير المتراكم لكل هذه الأشياء وأسئلة أخري مشككة في الذات يميل إلي

التقليل من سلطاتنا علي خشبة المسرح وأحيانًا ما يُغري الممثلون المسرحيون الأذكياء والحساسون بالاعتذار عن كونهم جزء من هذا الزيف. وذات مرة كان لدى ابزدين كتاب عن إفلام الكرتون عنوانه **ماذا أفعل هنا** وقد سأل نفس السؤال كثير من المسرحيين وعندما نفعل فإن مثل هذا السؤال يميل إلي التقليل من شأننا ويضعف عملنا .

وأحد الترياقات الموجودة هو أن نُذكر أنفسنا بعقد اجتماع خاص جداً لقد رخص لنا بأن نقدم بضاعة جيدة في مقابل مكافأة معينة وجزء مما نقدم يتضمن تسليم أجزاء كثيرة من الحقوق الطبيعية والالتزامات بما فيها بعض خصوصيتنا. لقد ورثنا عباءة **محكمة چستر** وتقول رخصتنا إننا متمسكون بالظروف تقريبًا .

وحتي هذا اليوم تبقي الرخصة تخيل عقلي وماذا يمكن أن يكون الأمر إذا كنا فى الحقيقة لم نستطع أن نمثل إذا لم تصدر لنا الحكومة تصريح فعلى؟ وأقرب شيء فى التمسك بهذه الظروف والأحوال هو أن نتأهل لبطاقة الإخاء بين الممثلين أو ربما قد يكون النظام السوفيتى فى التعرف علي هؤلاء الذين فقط قد تخرجوا من مدارس التمثيل المعترف بها ومن ناحية أخرى يحب أن نتذكر بأنه إذا خالفت **محكمة چستر** فإن هناك خطر بأن عقد الممثل وهو نفسه يمكن أن ينتهيا .

ومع ذلك وحتي الآن فى أغلب الدول يظل هناك عقد متضمن فيه تسامح أكثر عندما بشيء ما من الحظ أو القوة في الجهد الزائد يصبح المرء معترفًا به كممثل مسرحي محترف وهكذا فإن نواحي عديدة من السلوك قد ننظر إليها كأشياء خارجة

عن موضوع البحث لا يسمح لها فقط ولكن مطلوبة منا ومطلوب مننا أيضًا أن نؤديها بدون أن نتراجع وهكذا كما قال ذات مرة "چون كاسون" ارتدى الأنف الأحمر واخرج إلى هناك".

العذر والمماطلة :- من نعرف أنه لم يَصبه برد أو التهاب في الحنجرة أو التواء فى مفصل القدم أو إنحناء في الظهر قبل الليلة الافتتاحية؟ أو من لم يتشاجر مع زوجته؟ أو من لم يعانى من ألم الأسنان؟ من لا يحتاج إلى عذر؟

إن نفسيتنا تجهز لمعظمنا بعض من البرامج المتعلقة بالفشل حتي لايري ما يحدث من خطأ علي أنه نتيجة لعدم كفاءتنا. إننا قادرون ويمكننا أن نؤدي ذلك العرض حتي الاذنين تمامًا وهذا فقط لأنه "كما تري" بينما كنت عائداً للمنزل متأخراً تعثرت فى خرطوم المياه الخاص بالحديقة ولذا فهو الذى يقع عليه اللوم إذا تقاعست عن عملي. ويبدو أنه لدينا غريزة تخص نفسها بتأثيرنا. كم نحن جيدين في الأشياء التى نتعهد بها وبعض الناس غالبًا لا يتعهد بشيء ولذا فإنهم لا يقلقون فيما يتعلق بكيفية أدائهم وإذا لم يحاولوا فلا يستطيعوا الفشل ويبرهنون لأنفسهم ما يخشون منه ولكن هؤلاء منا الذين يحاولون أقل شيء في الحقيقة هم يضعون أنفسهم في المواجهة. لقد تمرنت ووجهت ونلت المساعدة والتشجيع وتقدمت وتلقيت كل شيء يجعلنى ناجحًا. إن كل شيء جاهز للنجاح وماذا لو بالرغم من جهودى المخلصة فشلت؟

ولذا فإننا نقدم بعض العذر لكى نُلطف خيبة الأمل الممكنة وبعض الممثلين المسرحيين عن عمد يستعدون لبعض العذر المتحكم فيه. والاعتذار الذي من هذا النوع

أفضل من السقوط علي مجموعة متواصلة من درجات السلم. والأعذار المتحكم فيها تتضمن وظائف أخرى أو مشروعات أثناء البروفة ولذا فإن المرء ليس لديه الوقت الكافى ليتعلم المحادثة أو اللهجة. أو لقد انتقلنا إلى منزل آخر أثناء فترة البروفة أو زيارات مطولة للأصدقاء المرضى والمناقشات مع المنتج أو المخرج. أو أن القائمة لا تنتهى .

وعلى الأقل فإنه شيء مفيد أن نتعرف على العذر كشيء مؤثر علي مشاعر الثقة وأيضًا فى ممارسته ويمكن للمرء ان يحتفل باللحظة التى يقع فيها عذر تلقائى وحينئذ يمكن أن يقول: "وهو كذلك يمكننى الاسترخاء الآن. إننى مؤمن بما ينقذ ماء وجهي في هذه الحالة" ووجود مثل هذه الثقة "في مثل هذه الحالة" نادراً ما يحدث .

والممثل المسرحي المستعد جيداً يُسلم معظم بضاعته وهو في البروفة ويستطيع المرء أن يتوقع بشكل معقول أن كل شيء قد جهز ليحدث يأتي الآن مع بعضه في حشد سعيد من التأثيرات ولا داعى للأعذار ولكن شيء ما فى الممثل بالضرورة لايراه بهذه الطريقة. إن العقل المفكر ربما ولكن الغرائز لها أسبابها الخاصة. وإذا كنت بفترة بسيطة وقبل العرض الأساسي قد صممت أن تنقذ قطة المسرح الممددة في ممشي القطط والبرد الذي أصابك يجعلك تعطس وينقص من توازنك ولذا فإنك تسقط على السقف الذى فوق قاعة الاستماع وتطوق ساقك علي الرمح الذي يبرز من النجفه. ابتهج معك عذرك ويمكن أن تخاطب الفشل وعلاوة على ذلك تنال جائزة خاصة وسوف يحبك الجمهور لأنك تستمر بالكرسى المقعد. الكل يضمد جراحك ويتعاطف معك .

وإذا كان العذر يتعلق بالاضطرابات النفسية والجسدية فإن ابن خاله **المماطلة** يعتبر ليس له صله بالمرض العصابى نسبيًا. وتأتي المماطلة في حياتنا اليومية من عدم الأمان نفسه مثل العذر وكلما استطعت أن أوجل اتخاذ قرار وفعل شيء ما كلما استطعت أن أحبط الاضطرار إلى اختبار نفسى بالنسبة للنجاح أو الفشل وهذا هو أحد الاسباب بأن الناس يؤجلون التعامل مع أو إنهاء مشكلة. إن الكسل أو عدم الاكتراث يمكن أن يغريا بالمماطلة كما هو الحال مع عدم التأكد من الحاجة إلى الاقتراب من المشكلة على الإطلاق. إن الافتقار إلى الاستعداد وتعقيد المشكلة أو أهميتها القليلة فى الجدول المزدحم كل هذا يمكن ان يُبرر الحيل .

ولكن بالنسبة للممثل المسرحى فإن هناك استخدامًا واحداً للمماطلة ينتج عنه نتائج جيدة. دع الفكرة تنقع فى الماء او نم عليها بمعنى آخر اعطي الإلهام الفرصة لكي ينضم إلى مجموعة اتخاذ القرار وقد يأخذ الأمر وقتًا طويلاً. وبعض الممثلين لن يأخذوا دور الملك لير إلا بعد أن يكونوا قد فكروا فيه لعدة سنوات وهناك الكثير يُقال عن الممثل المسرحى الذى بعد فحص متعدد الوجوه للمشكلة يقول "دعنى أفكر فى الأمر" وبافتراض أن هناك وقت لمثل هذا التأجيل فإن القول باستدارتك نحو العقل الباطنى هى التى يمكن أن تصنع الفرق بين التفسير غير الكامل والتفسير العبقرى .

وإذا لم يكن لديك رفاهية وجود الأيام أو السنين لكي تقرر، يمكنك البقاء هكذا علي الأقل لليلة واحدة "سوف أنام عليها" وبالطبع إذا كنت فى مشروع فيلم يتكلف

الآلاف فى الدقيقة فإن قليل من المخرجين سوف يتسامح مع مثل هذا الطلب ولكنك ربما قد تستخدم الوقت الذى تستغرقه لكى تجهز للقطة وأي فترة ركود أو توقف قد تكون مفيده والمخرجون الحساسون يعرفون هذا وبعد اللقطة القريبة الخامسة عشر فى الفيلم عندما تبدأ جفون الممثل فى الرمش فإن المخرج قد يُعلن بطريقة حكيمة و"هو كذلك خذوا استراحة" .

وعندما تكون في شك فيما يتعلق بكيفية الاقتراب من شيء ما إذا كان هناك وقت فخذ راحة واسترخ ولا تُجبر نفسك علي شيء ولا تخف أن كلمة "دع" كلمة سحرية .

وكأسلوب دافع فإن المماطلة أساسًا عامل مساعد في جذب الأساليب الدافعة الأخرى بما فيها الإلهام. ماذا سوف يساعد في تحريك ابن الحرام هذا فى تلك اللحظة؟ لاشيء يخطر على البال وقبل أن تطلب بأن يُعاد كتابة تلك اللحظة للتوافق مع عدم قدرتك دع الوقت يعمل لصالحك . وذات مرة قضيت ثماني ليالي ابحث عن عامل منشط مُرضي .

وربما تقول "واليوم نحاول أن نحل مشاكل عديدة مرة واحدة أنك تضيق على نفسك أكثر من اللازم استرخى واحصل لنفسك على قدر كاف من النوم أثناء الليل وسوف نحصل مرة أخرى أو ننظر مرة أخرى في الأمر مره أخري غداً" ، وفي الصباح وأنت نشط ربما تكون قادراً على معالجة المشكلة إن الليل يؤدي وظيفته في تبديد القلق .

ويمكن للاستراحة أن تكون مفيده بشكل خاص كعامل مساند بما يمكن أن يكون

مراجع متعددة فالمخرج يُعطي عدد كبير وغير مفهوم من التفاصيل لما يجب أن يحدث عاطفيًا "إنها لابد أن تكون سعيدة ولكن بطريقة هادئة ولكن مع ذلك في طريقة ابتسامها يمكن أن تري هذه النظره القلقة بأنها فجأة أصبحت مدركة بأن الآخرين يمكن ان يروا ولكنها فى هذه اللحظة يمكن أن تحول هذه النظرة القلقة إلي استجابة من النوع الضاحك وبعد ذلك تتظاهر بأنها ليست تافهة فعلاً" وحتى وبدون فهم المعنى الكامل للمخرج. فى الحال فإن الأمر يبدو كما لو أنه لابد من الرجوع إلي عدد غير متحكم فيه من الأساليب هل يمكننا التبسيط؟

وربما يحتاج المرء إلى وقت أكثر قليلا حتى يُخلط هذه المحتويات فى وعاء واحد. وبعد ليلة من النوم ربما تستيقظ وتقول: "إنني سأقابل حماتي المتوقعة ، حماة المستقبل للمرة الأولى وهى تعتقد أن الناس المشتغلين فى المسرح تافهين وضحلين وقد حاولت خطيبتي أن تقنعها بشكل مختلف فتأمُل بأن تبرهن وإذا قالت أمى "لا" فربما لانستطيع أن نتزوج" وكما ترى أنها كما لو . وهذا لابد أن يهتم بالابتسامات والنظرات الحذرة القلقة وكل هذه الأشياء تحت مجموعة واحدة من المراجع .

ربما لابد أن نجد اسمًا أقل إثارة للعواطف السلبية لهذا الأسلوب؟ التأمل؟ التفكير؟ طهى الشيء أكثر من اللازم؟ بطاقة لمشاهدة مباراة حال المطر دون إجرائها؟ وإذا تركنا الأمر للمماطلة فسوف تعرف ما نقصد .

المميزات :- وربما يكتشف الفرد تفاصيل كثيرة واختراع أكثر مهارة . وبالمقارنة

بالبحث ونجد أن هذه المصادر تكون موجودة فى داخل أنفسنا وهذا الأسلوب يميل إلى إحداث نتائج غنية وبالطبع يمكن أن يعطينا وقتًا أكثر للبحث .

العيوب :- ربما يأخذ وقتًا أكبر من الوقت العملي وهناك إمكانية فقدان اللحظة ويأتي الوقت عندما تكون كل مكونات العرض المسرحى الأخري التكنولوچيا ، وقت اليوم او الشهر عندما يأتون مع بعضهم فى ذلك الحشد الكبير من التأثيرات عند ذلك تكون فقط لست مستعداً .

المخاطرة بالإعداد أكثر من اللازم ويستطيع المرء من خلال التزام حماسى أكثر من اللازم بالنسبة للاتقان يستطيع باستمرار أن يبحث عن تحسين الإنتاج للأبد أو لا يحاول علي الاطلاق. وكما يؤكد صانعي السجاد المسلمين عندما يتعمدون وضع علامة تشير إلى عدم الاتقان بقولهم على السجادة "الكمال لله وحده" والإعداد أكثر من اللازم عادة ما يؤدى إلى إفساد الإنتاج .

ومع ذلك فإن المماطلة إذا استخدمت بشكل حكيم يمكن أن تنجح مع مجموعة كبيرة مع المشاعر ومع كل مستويات المشاعر .

ولا يمكننا أن ننتهى هنا بدون ذكر أحد جوانب المماطلة والتى تبدو أنها تدين بالكثير لفن الفوز بالمباريات الرياضية (الفصل ٣٩) وهذه عملية تأجيل تظهر كثيراً في البروفات حيث يؤجل الممثلون إظهار أيديهم إلي الممثلين الآخرين ويمشون خلال البروفة يتمتمون بعض الأسطر ويحافظون على طاقتهم أما الآخرون في الفرقة يتجاهل

أمرهم وتبقي العلاقات بلا تطور، ويأتي الليل وقد يأتي "المماطل" ببعض الأشياء التى تثير الدهشة والتي تناسب ما يعرف أن الاخرين مستعدون لاعطائه ولكن قد يقذف بالآخرين وقد يكون بالكاد هذا الأسلوب لبدء الصداقة وخلاصة القول: "إنني بخير يا چاك أيها التافه" تعتبر هذه العبارة قنبلة زمنية بمعظم الفرق حيث توجد وسواء كان التأثير موجود من عدم الأمان والوضاعة أو أي شيء آخر بينما قد تكون النتائج بالنسبة للممثل مدهشة فإن تأثير مثل هذا الأسلوب يمكن ان يكون مدمراً .

العدوي : لا يعرف إلا القليل فيما يتعلق بهذا الاسلوب والذي لا يُعرف لكل شخص هل هناك مضيف أو مضيفه موظف استقبال أو ممرضة أو أي انسان في وقت من الأوقات فى عمله لم يضرب مثلاً في الابتهاج أو الفرح؟ وما يحدث أن الشخص الواحد ينشر شعوراً معينًا ويلتقطه الآخرون. إن عملية العدوي هي هذا بالضبط وأي شعور حقيقي هو شعور معدي ولفترة من الوقت فإن الأخلاق الحميدة في قيادة السيارات في المرور كانت تولد من خلال شعار الحملة. إن "الكياسة معدية" وكان الأمر كذلك فالناس تميل إلى تبادل الاشارات التى تدل علي المجاملة الصادرة من قائد سيارة آخر ولذا فهو سلوك اجمالي وليس مشاعر فقط وهذا السلوك يمكن أن يكون معديًا وحسب الظن فإن العدوي هي في الأساس وسيلة لتغيير سلوك الآخرين ولكن في الأساس يمكن أن تفيدك ولكن عندما تكون قد بدأت النتيجة فإنك تسير فى الأمر فعلي سبيل المثال عند إيجاد نفسك تضحك على نكتة من نكاتك الخاصة هو عادة بسبب أن شخص ما آخر يضحك. وإذا أردنا ان نؤثر فى الآخرين لكى يتصرفون بطريقة

معينة فربما نستخدم نغمة تدل على تصرفنا بتلك الطريقة مع أنفسنا وإذا كنا من مالكى السُلطة فى تنفيذ مثل هذا الأمر فحتما سوف ينضم الآخرين إليه ومن ناحية آخرى إذا لم تكن لدينا السُلطة بشكل كاف فربما فقط نعزز ردود فعل غير صحيحة .

بعض الملاحظات :- أولاً لابد أن تأخذ في الحسبان الحالة المزاجية السائدة والسبب وراءها فإن الحالة المزاجية التى تأمل في أن تقدمها قد تكون خاطئة أو ليست مناسبة للموقف فإذا حدث وكنت مبتهجًا جداً ولم تدرك سبب الحالة المزاجية السائدة بالنسبة للكآبة فمن المحتمل أن يغتاظ شخص ما من غزوك المفاجىء خاصة إذا كان هذا الشخص فى فترة حداد على موت طفل .

وإذا توافرت البيئة المناسبة والطريقة المناسبة فإن العدوي يمكن أن تنجح في تحريك استجابات معينة قد تقاوم أساليب أخري ولقد اشرنا إلي الضحك تواً وهذا عادة شيء صعب أن نولده ولكن في المشهد المناسب حيثما يستطيع شخص أن يحدث ضحكًا حقيقيًا فإن آخرون قد يلتقطون الأمر بسهولة وحينئذ تجد نفسك تضحك معهم والاكتئاب الشديد هو مثال آخر .

ونحن نعرف كم من السهل جداً أن الشعور غير المرغوب فيه مثل العصبية يمكن أن ينتشر فى الفرقة بسبب العدوي إلى حد كبير وبهذه الطريقة فإن هذا لابد أن يكون مثالاً عن كيفية الاستخدام الجيد لهذا الاسلوب وإذا استطاع مدير خشبة المسرح والممثل الأول أن يبث الثقة والبهجة بدون المغالاه فإن هذا يمكن ان يساعد في غرس

مشاعر مشابهة في النفس لدي الآخرين. وانظر إلى طريقة مدير المراسم في تسخين أو إحماء الجمهور فإذا لم يكن متأكداً من نفسه أو مادته ولايشعر حقيقة بالابتهاج فإن جعل الوجوه المبتهجة والأصوات المرحة لن يتسببا في ابتهاج الجمهور فالجمهور سوف يري أنه يحاول بجهد أكثر من اللازم. ومن المحتمل ان يتأثر بمشاعره المعدية القلقة ونري هذا الأمر في الأوبرا وفي مسارح الموسيقي الأخري عندما تبدأ أغنية يغنيها مطرب قلق فيما يتعلق بالنوتة الموسيقية الأولى فالجمهور يشعر بالقلق معه حتى ينجح المطرب وبعد ذلك يميل إلي الاسترخاء وهكذا يحدث للجمهور .

وأحيانًا لابد أن نخفى أو نضع العدوى فى شكل تنكري فإذا أردنا الجمهور أن يقلق لصالح الشخصية ولكن الممثل يشعر سراً أنه قادر فليس هناك داعي للقلق فإن المشهد قد لا يؤدي بشكل مناسب لأن المشاعر العميقة أى مشاعر الثقة قد تستطيع ان (تسطع) خلال العرض .

وهناك أحد الممثلين المسرحيين وقد تصور شخصية غير فعالة تتحول فى النهاية وتنتزع انتقامًا شديداً بسبب أنها قد عوملت معاملة سيئة ولقد فعلنا كل شيء لكي نجعل الرجل قابلاً للسقوط تمامًا: ترقيع فى قدم مشوهه، ملابس بَاليّه، صعود غير لبق عَلي خشبة المسرح، ولكن كان الرجل جيداً فى الأمر لدرجة أنه اثناء البروفات امتدحه كل شخص إلى درجة تقترب من النفاق وعندما أتى إلى خشبة المسرح وبالرغم انه كان يعرج فلقد بث سُلطة لدرجة أنه بدا كما لو كان باستطاعته الاعتناء بنفسه بشكل

لطيف ولذا فإن بعد كل عرض فإن المخرج كان يمزق عرضه إلى قطع صغيرة. وقد شعر الممثل المسرحى بأنه قُلل من شأنه تمامًا ونشر ذلك الشك عندما صعد إلي خشبة المسرح فى المرة التالية وكان كل شيء يتبع البرنامج حتي النداء علي الستاره عندما كان يحتفل به . وكان لابد من تكرار العملية بكل عرض أثناء الدورة المكونة من اثنا عشر أسبوعًا ونحن متأكدين أن الممثل لم يدرك أبداً حقيقة الأمر .

وإذا كان هناك تبرير للعصبيات فى الفرقة فربما تكون مجموعة صغيرة تستطيع أن ترفع نفسها إلى درجة كبيرة من النشاط بسبب كيفية ان أعضائها يؤثرون في بعضهم البعض ومن بين الوسائل الدافعة المتاحة لمثل هذه الخلايا هي العدوي والتي قد يستخدمونها لبناء ليس فقط لنشاطهم الخاص ولكن أيضًا لإحداث استجابات مماثلة فى بقية الغرفة وربما تصبح العُصبة معروفة بمجموعة النشاط .

وأحيانًا ما تبارك الفرقة وضعها على العمود (الطمطاوي) شخص ذو اندماج يستطيع أن يستحوذ على احترام عالمى ومثل هؤلاء الناس يستطيعون إرساء النغمة في الاستخدام البناء والفعال جداً لاستخدام العدوي وغالبًا ما يفعلون كما يفعل المخرجون الجيدون والمديرون الحكماء .

المميزات :- وكما هو الحال مع التأثير الموحد فإن الجهد يكون فى حده الأدنى فى مقابل نتائج كبيره والعدوي بين الممثلين لا تكشف عنها بسهولة للجمهور ولكن بين الممثل والجمهور فإن العدوي يمكن أن تكون مؤثره وغالبًا ما نسمع الجمهور وهو

يتحمس لعرض متوسط ما من خلال الكلمات لقد كانوا يبدون كما وأنهم لديهم الكثير من المرح ويمكن ان يكون باعث علي تكوين العادات لأنه مصمم في الأساس لإفادة الشخص الاخر فإن أى إفادة لأنفسنا هي نتاج فرعي .

العيوب :- إن هذا الأسلوب لايمكن تزييفه وهو يتطلب جماعة سهلة الانقياد أو أعضاء كافيين فى المجموعة ويجب أن يُفصل بعناية حسب الظروف السائدة أكثر من الأساليب الأخري ولأنه يُفرض على الآخرين فإننا إلى درجة ما نغزوا إجراءتهم الدافعة ويمكن أن نكون متدخلين بشكل غير متعمد. وهناك ناس يفضلون أن يستعدوا وهم بعيدين ثم يأتى بعد ذلك **السيد المنظم للعبة الجماعة** وهو يُقاطع وفي ابتهاج يُغري السيدة **خصوصية** وهنا تسود الغيظة والحمق .

وأى أسلوب يفرض نفسه على الآخرين مثل تأثير الإنسمبل أى المسرح الموحد والحيلة وفن الفوز فى المباريات الرياضية أو العدوى يجب معالجة كل هذه الأساليب بحساسية فائقة .

الخداع : وها هي وسيلة أخري مصممة في الغالب للتأثير على الآخرين .

والخداع أساسًا وسيلة من وسائل المخرج تذكر مثال مخرج السينما الذي يغري باستجابة عن صدمة الرعب على وجه الممثلة الناشئة فى الفصل الذي علي التصرفات التكميلية أو المثال في الفصل السابق حيث ترقيع الممثل حتي يكون متأثر بالعدوى من قبل الجمهور كان هذا خداع من قبل المخرج .

وبالتأكيد فإن بعض المخرجين يحبوا أن يلعبوا دور(شيڤن جالي) ولكن هل هم في حاجة إلي ذلك؟ ألا يجب أن يكون الممثل المسرحى قادراً على أخذ التوجيهات بإحكام وبدقة؟ ونحن نعرف أن المخرجين والمحررين أحيانًا يجدون من الضروري أن يبتعدوا عن بعض ممثلي السينما عندما تكون النتائج غير مرغوبة، وأحيانًا أو غالبًا قد لا يعرف المخرج ما يريده حتي يري شيء ما مثيراً وببساطة قد يثق بالممثل لكي يأتى بالعرض وينتزع ما يبدو مفيداً ويتخلص من تلك الأشياء التى هي ليست على ما يرام لكن إذا احتاج المخرج إلي استجابات محددة تمامًا، ويفشل الممثل في تقديمها فإن المخرج يشعر بأن هناك ما يبرر استخدام الحيل . وفى مسرحية **مولن روج** كانت هناك صورة قلمية لامرأة مسنة سكيرة كانت تبحث في سلة مهملات ولم يكن هذا تشخيص ذكي يقدمه عضو عاقل في نقابة ممثلي الشاشة ولكن نسيان من شخص باريسي تام اكتشفه المخرج وهو يفعل ذلك وأبقت عليها المجموعة وهي تشرب حتي استطاعوا البدأ. وبعد ذلك القوا بزجاجة أسفل سلة المهملات وحينئذ صُورت المرأة بأنها تبحث عن وتجد الزجاجة في مشهد يمكن أن يؤدى مثله عدد قليل من الممثلات . وكما ذكرنا من قبل فإن الأسطورة أن ڤيكتور ماجيلان لم يكن دائمًا واعيًا بسلوكه أثناء تصوير مسرحية المخبر ومرة أخرى قدم لنا الخمر المهدىء المطلوب ومثل هذه الأمثلة يمكن الحكم عليها بأنها قاسية ولكنها تستعمل كأمثلة قوية عن كيفية ما يفترض في ذهاب بعض المخرجين إليه .

ولايكاد ينتج فيلم بدون أن يتضمن خداعًا والوسيلة تعتبر طبيعية بالنسبة لمثل هذا

الأسلوب حيث إن الاستجابات لخداع الفرد من المحتمل أن تكون قوية وتلقائية، ومن المحتمل أيضًا أن تنجح مرة واحدة فقط ولايمكن التنبؤ بها. ولذا إذا حصلنا على الاستجابة الخاطئة فإننا يمكن إعادة تصوير المشهد ونجرب ثانيًا وسيلة آخري. إن كل ما نحتاجه هو الفعل الجيد .

ولكن الخداع ليس وسيلة سينمائية تمامًا ولاهو قاصر فقط على المخرجين بل يمكن استخدامه من قبل ممثل واحد علي ممثل آخر. ومثال لذلك أعرفه عن عمل علي خشبة المسرح لممثلة جريئة وكانت في أول عرض لها في برودواي، وكان العرض فى آخر أسابيعه وكان المخرج آتيًا ليري إذا كانت الممثلة مناسبة لعرض آخر يفكر فيه وكانت الممثلة عصبية جداً .

وبالإضافة إلي كونها عصبية كان لديها بعض المشكلات الأخري التي كان لابد ان تتغلب عليها فى الحال قبل وصول المخرج، وكانت جميلة وتملك صوتًا غنائيًا رائعًا ولكنها كانت صغيرة جداً، وتدربت على يد أمها ونتيجة لهذا فإنها لم تُظهر أي مقدرة تمثيلية فائقة ولم تنظر أبداً إلي أي شخص على خشبة المسرح ولكنها كانت تنظر دائمًا وتتخذ وضعًا مواجهًا للجمهور ولم يكن لديها أي إشارة بما يتعلق بمن أو بماذا كان يؤدى علي خشبة المسرح معها لقد أصبحت شيء أقرب إلي نكته مسرحية .

وكان الممثل الأول يستخدم الخدع بشكل أكثر من اللازم لمساعدتها فيما يشبه المخاطرة أو السباحة وكان رقمها الكبير يتضمن حفل استقبال زفاف حيث هو وهي كانا

يمثلان زوجين وقبل الاستمرار جعلها تدرك أن "الزهرة" في صدر سترته كانت تنبثق من الماء ولكنه رفض أن يجيب عندما سألت إذا كان ينوي أن يرويها بينما كانا على خشبة المسرح، ولذا فقد استمرت وعيناها مركزتان عليه وفى كل مرة كان الأمر في حاجة إلي ابتسامة إخبارية وكان هو ببساطة يحرك يده نحو الجيب الذى كان به الإناء المملوء بالماء، ولقد استمر المشهد بشكل جميل واختيرت فى العرض الجديد ثم انتقلت إلى عمل مشرق .

ولُحسن الحظ استطاعت أن تحمي نفسها بشكل كاف لكي تتجنب التشتت وما هو أكثر أهمية أنها نتيجة لذلك وجدت نفسها مُدربه عظيمة تحل محل الأم فى مؤخرة خشبة المسرح ولكن يا لها من مغامرة وياله من افتراض .

وبالطبع فإن المسرح ليس غريبًا على الخداع ولكن عادة ما يستخدم الممثلون الخداع لكى يؤدوا نكتًا عملية على بعضهم الآخر، وغالبًا فإن الخداع يتغلب على بعض الملل الذى قد يظهر بعض العروض التى تعرض لفترة طويلة، وأحيانًا قد يري الجمهور عرضًا أشرق وأكثر تحميلاً بسبب الخداع ولكن عادة فإن الجمهور يترك وهو يتعجب ويغتاظ بسبب ما يبدو نكت خاصة تطلق بين الممثلين المسرحيين على حساب العرض والمتفرجين.

إن مزايا الخداع هي ما اقترحناه سابقًا .

العيوب : وكما سنذكر تحت عنوان التغيير (فى الفصل القادم) فإن هناك أداء مسرحي بالغ الروعة خاصة في الليلة الختامية وهذا يدعو إلي الخداع وإذا كان القبول

العام لمثل هذا الأداء يضمن مثل هذا التمثيل الفرعى وحينئذ فالأمر مفتوح بشكل كبير والمدح فى كل مكان والحدود التى بين التغيير والخداع تتلاشي .

إن التمييز الذي أشرنا إليه بين هذين الأسلوبين هو أن الخداع يعتبر وسيلة للتأثير على شخص آخر على أمل وبمساعدة. إن أى شخص يستفيد يعتبر ذلك فوز والتغيير هو أسلوب الأساس في خدمة الذات وأي مؤثرات يُغري بها في زملائنا العاملين ينظر إليها كشيء ثانوي. ويهدف الخداع بعناية إلى تحقيق نتيجة محددة مثل التصويب على هدف من خلال مسدس والتغيير بلا هدف يحاول أن يهرب من الملل الشخصي مثل تسلية نفسك بالألعاب النارية بشكل عشوائى ويستخدم عادة التغيير نفس المادة الأساسية ولكن يُعاد ترتيبها بشكل قليل مثل التغيرات البسيطة في الحوار أو المداخل التى أُجريت من خلال النافذة بدلاً من الباب ولكن الخداع غالبًا ما يقدم عناصر لم تكن هناك في المرة الأولى، مثل التليفون كدُعامة غير مؤثره والذي يدق الآن وشريط السلوفان الذى يُغلف التفاحة التي تؤكل علي خشبة المسرح والوسائل المكتوبة في أسفل قاع فناجين الشاي .

وهذه قد تكون فوارق كبيرة ولكن المرء يأمل الا يتوقع أن يري مخرج سينمائى يُبدد الأفكار الإبداعية أو الوقت الثمين في التغيير عندما يكون الخداع متوافراً .

الفصل الخامس والثلاثون

طرق مختصرة أكثر

الإشارة والتقليد والتحويل والتغيير والتشويه

الإشارة والتقليد:

إن صوت الطنين والصرير الذى تسمعه لآتٍ من قبر لي ستراسبرج . فإن كان هناك أي أسلوب مسرحى يزدريه فهو **الاشارة** . فهو يمثل النقيض لكل المبادىء التي كان يؤيدها . فقد كان يعتقد أن هناك نوعين من التمثيل : التمثيل من أجل التأثير والتمثيل من أجل الصدق الداخلي وكان هوُ يتطلع إلي النوع الثاني . أما النوع الأول فهو الإشارة بمعني قراءة الحركات .

الإشارة تعنى معرفة نوع الشعور المتوقع وبدلاً من التعبير عن ذلك الشعور الحقيقي يقوم الممثل بأداء الحركات التي يعتقد أنها سوف تولد تأثير ذلك الشعور لدي الجمهور. لابد أنك قد رأيت هذا الأسلوب : أسلوب المدرسة المسرحية القائم على اللهاث ، هز الأكتاف ومسح الدموع المصطنعة . وقد كانت طريقة ديلسارت تقوم بتعليم حركات مثل وضع اليدين على الرأس مع رفع الذقن إلى أعلى للتعبير عن الحزن.

كما يمكن أن يشير "الإشارة" إلى القيام بالحركات التي تعبر عن الحدث بدلاً من أداء الحدث ذاته . ولكن دعونا نقتصر على الجوانب الانفعالية للإشارة .

ولماذا نلجأ إلي الاشارة في حين أننا نستطيع تقديم الحقيقة ؟ حسنًا ، أحيانًا لا يكون الشعور الحقيقي ، رغم أفضل محاولاتنا ، فى المتناول . ولايمكن إيقاف المسرحية حتي يأتينا ذلك الشعور . فإذا كان السطر التالي "لماذا تبكي؟" لابد أن تكون باكيًا ، ولابد من إظهار ذلك الوهم والبراعة في أدائه كأفضل ما يكون . أحيانًا لايكون هناك بديل للتظاهر . حينئذ نحاول أن نكون علي أكبر قدر ممكن من المهارة والإقناع ، ويكون التظاهر أفضل من لاشيء (أجل هذا ما سمعته).

سبب آخر لذلك التظاهر هو أن بعض الممثلين - الممثلين المسرحيين لايؤمنون بأننا ينبغي أن نلجأ للمشاعر الحقيقية . فلم نلجأ لها إذا كانت الإشارة تقوم بأداء المهمة؟ إن هارولد لانج والذي فعل الكثير لكي يجعل تأدية التصرفات مقبولة للممثلين فى مختلف القارات لم يكن يجرؤ على إظهار الشعور الحقيقي مثل المبررات العقلية للتصرفات وكبت المشاعر. لقد أخبرني أن هناك بعض التجارب المخزية التى تعرض لها أثناء تعلمه للتمثيل وهي التي أثنته عن الاعتماد على المشاعر الحقيقية ، ولم يستطع التغلب علي ذلك فيما بعد . فكان يعتقد أن المشاعر الحقيقية ليست ضرورية وليس يمكن السيطرة عليها . وعلى الرغم من ذلك فقد كانت أعماله شديدة الرواج واهتدائه إلى تأدية التصرفات كان لا يمكن التشكك في صحته .

ربما يرحب بعض الممثلين بالشعور الحقيقي إن أتاهم يومًا ما ، ولكنهم يفضلون أداء ذلك الشعور على نحو تمثيلى لحين حدوث ذلك . وعادة ما يسمى ذلك "اللجوء إلى

الأسلوب" . وهناك البعض من الذين لايثقون في وضوح أو قوة الشعور الحقيقي بدرجة كافية تسمح له بالوصول إلى أرجاء المسرح البعيدة . لذا يريدون التعبير عنه بصورة لا لبس فيها عن طريق مزجه بالإشارة مضيفين بذلك زخرفًا زائفًا لشيء بديع في ذاته .

إذن لماذا ندرج "الإشارة" ضمن الأساليب الدافعة في حين أنها تبدو كوسيلة لا تبعث المشاعر ؟ أحد الحجج المؤيدة لذلك هي : "إنني أتمنى أن يأتينى الإلهام ولكن لحين حدوث ذلك فإنني ببساطة أقدم هيكلاً ، نموذجًا ، مخططًا له وحين يأتى الإلهام يملأ هذا الهيكل أو النموذج . وهذا الاعتقاد شائع أكثر مما يتصور المرء للوهلة الأولي ، حيث يمثل هذا الاستخدام لأسلوب الإشارة دعوة لحدوث الشعور ، وهذا الأسلوب أو الأسلوب يقوم بذلك بالفعل أحيانًا . وأقول "أحيانًا" . ففى واقع الأمر وكثيراً ما تثبت نظرية ستراسبرج نفسها : إن الإشارة تميل إلى إجهاض أى إلهام مبدئى .

إن أحد الأسباب التي من المؤكد أنها تحبط حدوث الشعور هي الخوف : فكلما زاد شعورك بالتوتر كلما قلت فرصة انبعاث الشعور . ولكن عندما تقول؟ "لم القلق؟" فسوف أقوم بتقديم دلالة علي الشعور ولن يشعر الجمهور بالانخداع " فإنك تميل إلى الاسترخاء . وفى تلك اللحظة ينبعث الشعور الحقيقي . ربما تكون هناك تفسيرات أخرى ، يرتبط بعضها بالإيماءات النفسية ولكن مهما كانت الأسباب فإن الإشارة يمكنها أن تؤدي دوراً ... ليس يعتمد عليه - إننى أعترف . ولكن كوسيلة للمحافظة علي

استـمرار البعض . فـمن المؤكد أنهـا أداة من أدواتِ المحتـرف . ولكن لابد أن تكون الإشارة دقيقة . فعليك أن تدرس تصرفات البشر في أوج لحظات انفعـالهم الحقيقية ، وتدون ملاحظاتك وتقوم بالتدريب عليها حتي يمكنك خداع الجمهور .

إن الإشارة كوسيلة من وسائل الأداء تكون ذات فائدة في المسرحيات التي تتطلب انتقالات مفاجئة ، حين ينبغى للحزن العميق أن يفسح مجالاً للمرح والاسترخاء فى خلال خمس عشرة ثانية . فمن المعروف أن المشاعر العميقة تستمر لفترة ما ، لذا فإن التغيير السريع في غضون خمس عشرة ثانية يعتبر مشكلة تمثل تحديًا حتى للخبراء . حينئذ يكون فى مصلحة الجمهور أن يقوم ممثل بارع بالإشارة إلي واحد - أو الاثنين - من تلك الانفعالات . ولكن ينبغى أن تكون إشارة بارعة : فإن مجرد المحاولة الواضحة لتغيير ملامح الوجه لتعبر عن الانفعالين لن يجدي . وعند توافر البديلين فإننى أفضل إشارة بارعة محافظًا بذلك علي سير أحداث المسرحية عن ممثل صادق يقاطع الأحداث أثناء كفاحه للوصول إلى الإلهام . فالممثل لا ينبغي أن يحاول ممارسة الأساليب التى تعلمها على المسرح . فإن انبعث الشعور الحقيقي دون مقاطعة سير الأحداث يكون ذلك هو غاية المراد . وإن لم يحدث ذلك يدخل المشاهدون فى حالة من النشاط المعلق أثناء مشاهدتهم لممثل يحاول استحضار الباعث علي أدائه كما يحاول السائق إعادة تشغيل محرك سيارته . ويؤدي ذلك إلي الخروج من جو المسرحية بصورة أكبر من اللجوء إلي الإشارة. فالمسرحيات تقوم على خلق جو من الوهم (الخيال) ، لا على ممثلين مهرة يقومون باستعراض أساليبهم وهذا لاينفي وجود بعض الأمثلة التى نراها بأعيننا خاصة

فى الأفلام حيث تقوم القوة الحركية في المسرحية على قدرتنا على رؤية التحول فى الشهور أمام أعيننا . وفى هذه اللحظة فإن التصرف الذى يؤدى قد يحرك بالفعل أو ربما تصرف سلبى ما مثل "يضيف" أو "يزن"، أي تصرف انتقالى ما آخر . وهنا قد يلقى الممثل فعلا التشجيع ويأخذ وقته لتوليد استجابة عاطفية . وإذا كانت "لقطة رد الفعل" الناتجة أطول من اللازم فإن بعضًا منها قد ينتهى على أرضية حجرة تنقيح الأفلام . ومرة أخرى سوف تجد المزيد عن الإشارة فى الفصل ٤٢ .

التقليد أو المحاكاة

وأحد الوسائل المماثلة هى التى يمكننا أن نختبر خصائصها أيضًا باعتبارها أحد الأساليب الدافعة . وهي تعرف أحيانًا بـ "داء الممثل البديل" حيث إنه الأسلوب الذى يلجأ إليه كثير من هؤلاء الممثلين في حالة غياب أي إرشاد واضح .

من الأمور التى من الممكن أن تسبب كثيراً من الارتباك أثناء العرض أن يلمح الممثل البديل لك من خلال الكواليس وهو يحاكى كل حركة وكل إيماءة تؤديها على المسرح كما لو كنت أمام مرآة . . ومن المحتمل أنه لايعلم ما تمثله كل إيماءة . هل حركة اليد في هذه الاتجاه تساعد على توصيل المعني المراد من الأداء؟، أم أنها تجسد شعوراً ما؟، أم أنها عمل مكمل ؟ فالممثل البديل يقوم بتلك الحركات فقط حتى يتمكن إذا استلزم الأمر مشاركته أن يتناغم مع بقية أعضاء الفرقة دون أن يفسد حبكة العرض المحكمة. فلا يهم أن تكون الإيماءة وليدة انفجار عاطفي أو أن تقول بلغة الجسد

"الأفضل أن تمسك لسانك وإلا فسوف تندم". فالممثل البديل يؤدى الإيماءة على أى حال.

نحن نعلم أن التقليد وسيلة اتصال ممتازة كما أنها وسيلة مفيدة فى اكساب خصائص للشخصيات عندما نسعى إلى تجسيد شخصية إنسان أو حيوان . ولكن هل تحفز قدرات ومشاعر الممثل ذاته ؟ المفاجأة أنها تفعل ذلك أحيانًا ، ربما بالتعريض إلي ارتباطات مشابهة التى تنجح مع الإشارة النفسية أو تثير الارتباطات التخيلية أو الإشارة أو العدوى أو قليل من كل . وأيا كانت الأسباب فالمحاكاة تكون أحيانًا هي المدخل لإنبعاث المشاعر الحقيقية .

ونحن نري المحاكاة في أشكال أخري ، فعندما تفشل مخرجة فى كل المحاولات الأخرى مع أحد الممثلين تعطيه سطرًا يقوم بقراءته . فيقوم الممثل بمحاكاته وربما يصيح وجدتها ! فيستطيع فهم ما عجز عن فهمه وأدائه من قبل وتفيض المشاعر لتضفى روحًا على هيكل الحوار ، وحتى إن فشلت تلك المحاولة فإن مجرد ترديد الكلمات أثناء القراءة يعطى فرصة للمشاهدين لتكملة تفاصيل الصورة بأنفسهم . ولكن لابد أن يدعم تلك القراءة انفعالات مناسبة فإن لم تكن متاحة فى البداية فربما يصادفها الممثل يومًا ما .

أحد صور "المحاكاة" الأخرى نجدها فى فرقة الطريق أو الاستيراد والتصدير فغالبًا ما يقوم مدير المسرح بإعداد نسخة من العرض التالى للفرقة ولاينشد سوى المحاكاة

الدقيقة "لاتهتم بالسبب وافعل ذلك فحسب ، فهذا ما يتطلبه النص الأصلى." وهذا ما يحدث أيضًا فى عروض ما وراء البحار مع الفارق أن المخرج يحل محل مدير المسرح وما يصاحب ذلك من تخفيف حدة أو ضياع الدوافع الأصلية للسلوك المسرحى . لقد اشتركت مرة فى عمل قام بإخراجه مدير لجيل ثالث من المسرح يتميز على الأقل بأنه ليس على دراية بما يحدث .

في أثناء بروفات العرض الأصلي **لأوكلاهوما** كان لى ديكسون – المؤدى لدور ويل باركر – يمارس التدريب على رقصته "كل شيء يواكب التطور العصري في مدينة أركنساس". ولكونه من المؤدين وراقصي النقر البارعين فقد كان يندفع بخفة على أرجاء خشبة المسرح عندما قمت بدفع قدمى فى طريقه ، ليتعثر ولكنه قفز من فوق قدمى دون أن يخطيء الإيقاع . واعتبر الجميع تلك الحركة لمسة طيبة واحتُفِظ بها في العرض .

هل تصدق أنه فى العروض العديدة التى أجبرت نفسي علي مشاهدتها ، كانت القفزة لاتزال فى الرقصة ؟ ولكن فى تلك المرات لم يكن هناك أحد يحاول وضع قدمه لجعله يتعثر . لقد أصبحت تلك القفزة من الطقوس التلقائية للعرض .

إنه من الصعب جداً معرفة كم من أساليب الإخراج التقليدية للأوبرا تنسب إلى الإشارات التى كان يستخدمها التينور والسوبرانو المتخاصمين ليقلل كل منهما من قيمة الأخر، أو قلة براعة أحد الممثلين الأصليين الذى لم يكن قادراً على الحركة بحرية

في زي جديد. (يقال في الأساطير إن عرض "visi d'Ark" فى توسكا يتم غناؤه بينما يرقد الممثل علي خشبة المسرح لأن مغني السوبرانو الأصلي تعثر) . وهكذا جيل بعد جيل يفرغ النص الأصلى في قالب جديد ، وتصبح كل نسخة جديدة من العرض أكثر تشوهًا .

ومن دواعى السخرية المؤلمة أن بريق من الانفعالات الحقيقية ينبثق من حين لأخر وليس بالضرورة أن تكون تلك هي الانفعالات المنشودة بل غالبًا ما تكون غير متصلة بالعرض . وهذا هو الفارق الرئيسى بين تلك الأساليب الرديئة .

عند استخدام أسلوب الإشارة تكون على دراية بالانفعالات المنشودة وتقوم بأداء الحركات للتعبير عنها ، أما في الأسلوب "المحاكاة" فمن المحتمل أنك لا تعرفها وتستخدم المحاكاة كوسيلة لتجسيدها . ومن الممكن بالطبع أن تجمع بين الأسلوبين إن كنت على دراية بما تنشده أو تسعى إليه وتعتقد أن المحاكاة سوف تساعدك في الوصول إليه . وربما يمثل ذلك تطويراً لأساليب تغيير ملامح الوجه أو وضع اليدين علي الرأس التي تلجأ لاختراعها أولا . على إن كلا الأسلوبين يؤيد المفهوم الشائع أنه مهما كان ما نقدمه للمشاهدين فإنه سوف يكفي في الوقت الحالي . فهم لن يعرفوا الفرق .

إن هذه الأساليب المسرحية جديرة بالتدريب . وينبغى أن نشحذ مداركنا الحسية ثم نحاول مضاهاة ما شاهدناه بالتفصيل . ومهما كانت درجة استخفافنا بتلك الأساليب فإنها ذات قيمة بالغة فى عملية خلق الشخصيات والتبصر بنوع العلاقات وغيرها من

الأمور المتعلقة بالمسرح . وهناك كثير من الأشكال المسرحية التى تعتمد اعتماداً كبيراً علي مهارات مكتسبة من ممارسة تلك الأساليب :

ففي كل عرض تقريبًا نجد لحظات يلجأ فيها حتي أفضل الممثلين لتلك الحركات ، ويكون المشاهدون بصفة عامة مهيئين لتقبلها إن أجادوها . فحتى إن لم تبعث على التقمص العاطفي فإنها تثير التعاطف .

التحويل والتغيير والتشويش :

هذا الثالوث من الأساليب المسرحية يؤدي إلي أفضل النتائج عندما تستخدم تلك الأساليب كأساليب مساعدة للأساليب الحافزة الأخري . ورغم أن كل منها يمكن أن يثير واحد أو اثنين من الانفعالات فى حد ذاته إلا أنها يمكن أن تطلق أكبر قدر من الأساليب الأخري . ونظراً لأن هذه الأساليب يسهل فهمها بسرعة فإننا نجمعها هنا .

فلنفترض أن ليلة الافتتاح صارت وشيكة وأننا نقبل عليها بمزيد من الخوف . وهذا هو آخر شعور فى العالم من الممكن أن يساعدك في اجتياز تلك المحاولة . إن الدوافع أو الانفعالات الحافزة التي يولدها ذلك الحدث الوشيك حقيقية وخيالية وهي تحاصرك من كل مكان فتشعر أنك داخل شرك . عندئذ يمكنك اللجوء إلى التحويل (الذي يسمي أحيانًا تشويش). حاول الانشغال بأى شيء علي الإطلاق من شأنه أن يأسرك بدرجة كافية تصرف انتباهك عن كل ما حولك . وفجأة يرفع الستار وتنشغل بالواقع الذى يمنعك من التفكير في مجرد احتمالات .

عندما صار التليفزيون عنصراً جوهريًا في تحديد الصورة تم تعييني لتدريب بعض العاملين بالسياسة . وقد كان من المفترض أن جميع السياسيين تقريبًا مخادعين ، وهكذا فإن بدا علي أي منهم حتي ولو قليل من المكر أو ظهر أحدهم بصورة غير مريحة في التليفزيون يتأكد أنه واحد من هؤلاء المخادعين .

وفي وقت العد التنازلي في استديو التليفزيون قبل الظهور على الهواء مباشرة يبدو حتى ب . ت . بارنوم في حالة من الارتباك . وينادي مدير الطابق "هدوء من فضلكم... هدوء" ويبدأ العد التنازلي للثواني ١٠-٩-٨-٧-٦-٥-٤-٣-(٢-١)... "نحن الآن علي الهواء" . وبينما يتابع المشاهدون البرنامج يبدو السياسي الحذر يغالب الخوف باتخاذ موقف دفاعي في انتظار أن يبدأ المحاور في شن أول أسئلته الماكرة . وفترة الانتظار الأولي التي مدتها ١٠ ثوان لا تكفي التأكيد لتهدئته ويكون المشاهدون قد قاموا بالفعل بتكوين صورة تحدد موقفهم ، فحتي إن أجاب السياسي بجدارة فلا يمكن أن ينسي المشاهدون النظرة الحذرة التي بدا بها في البداية .

والتحويل هو أحد أفضل الأساليب المضادة . وقد كان هناك إبريق للماء وقدح علي منضدة بجوار رجل السياسة ، وهي عناصر شيقة سمحت له بالانشغال بشيء لا يتعلق بالحوار . "هذا قدح لذيذ، مصنوع من الزجاج الحقيقي أيضًا . هل هناك أي إشارة إلي المُصَنِع؟ إنه مختلف عن الإبريق المصنوع من الزجاج أيضًا . ولكن الشكل هنا عبارة

عن دوائر ، أما الآخر فهو مربعات ... إلخ". وفجأة يبدأ السؤال الأول وتظهر العدسات وجه يقظ ، حيوي غير مختلس .

إن التحويل من أكثر الأساليب فعالية . فمجرد القول "ابعد تفكيرك عن الأمر" أو لا تفكر فيه" لايقدم بديلا مجديًا ، مثلا تقول لاتفكر فى كلمة "فيل" بينما أقوم بالعد حتى : ١". ولكن بإيجاد شيء إيجابي يشغلنا فإن ذلك يساعدنا على تجاوز الشيء السلبي . فحتي الطفل الصغير الذي يبكي يستجيب لسلسلة من المفاتيح المدلاة أمامه ويتوقف عن البكاء .

المزايا: إن ذلك الأسلوب يعمل على تحقيق نوع من الاسترخاء وبذلك يفسح الساحة للترتيبات الأخرى . وهو مناسب للترتيبات طويلة المدى والقصيرة أيضًا . وإن كنت قضيت وقتًا طويلاً فى العمل الشاق أثناء الترتيب للبروفات يمكنك صرف انتباهك والتسلية عن نفسك عن طريق قضاء ليلة فى الخارج لمشاهدة أحد الأفلام – ولكن لا تذهب لمشاهدة أحد الأفلام التي تدور أحداثها حول ممثل يعانى من القلق والإرهاق فى البروفات . ويستخدم أسلوب التحويل فى فن التوجيه الخاطيء الذى سوف نتعرض له في الجزء الخاص بالأداء .

العيوب: إن دخولك للمسرحية يتطلب ارتباطًا شديداً بإيحاءات خاصة بالمسرحية ولكن أسلوب التحويل من الممكن أن يحبطها .

كما أن أسلوب التحويل يمكن إساءة استخدامه كوسيلة من وسائل التشويش . وهذا

جانب سيء لأسلوب التوجيه الخاطيء . ولعلنا نذكر شاليابي عندما استخدم ذلك الأسلوب فى عرض فأر يسير عند أضواء مقدمة المسرح كمحاولة لتشويش أداء مغنى بصوت عال . إن ذلك التصرف السيء يسمي "اصطياد الذباب" ربما لأنه إذا حاول أحد الممثلين الإمساك بذبابة فى لحظة قمة الأداء الدرامى لممثل آخر فإننا نقوم بتحويل انتباه الآخرين . ويمكنك توليد مشاعر حقيقية إذا انصرف انتباهك لأشياء لا تتعلق بما يدور على المسرح فى اللحظة الحاسمة لأداء ممثل آخر ، وربما تنعكس تلك المشاعر على الممثل الآخر وتكون مؤذية . فإن ساورك هاتف يوحي بأن تلك هي اللحظة المناسبة للتثاؤب أو حك الجلد ، أو الخطو فوق صرصور ، أو البحث عن سيجارة ، أو قتل ذبابة - فعليك بإخماد ذلك الهاتف على الفور . ولاتسمح بمجرد ابتسامة ، لمحة أو إشارة .

ونظراً لمعرفتي ببعض مزايا أسلوب "التغيير" من الناحية الحرفية فإنني لا أجرؤ أن أكون شديد التزمت . فالجانب المتزمت من نفسى يميل إلى عدم تحبيذه واعتباره غير مفيد كما يعتقد ممثل حسن النية . وفى نفس الوقت فإن الجانب العملى من شخصيتى على دراية بأنه مع أيدى المهرة حتى القليل من الأعمال التى تعيد الشباب يمكنها أن تفعل المعجزات .. ولكن إن اتبعت ذلك الأسلوب فسوف يود تطبيقه أيضًا هؤلاء الذين تعوزهم تلك المهارة .. فماذا يحدث إذن؟

إن الاقتراح النابع من الجانب المتزمت هنا يشير إلي أنه إذا كان الممثل المسرحي يشعر بملل شديد حتى أنه لايستطيع أن يجد أساليب بناءة لتجديد طاقاته ، فليترك

المسرحية ويترك فرصة التقدم لشخص آخر . وإن أردنا تقييمًا صادقًا للأمور ، فإن الجانب العملى من نفسى يحمر خجلا من عدد المرات التي أردت أن أترك فيها مثل تلك العروض ولسوء الحظ فإنه عندما تحدث التغيرات الناشئة عن نزوة فالجمهور هو الذى عادة ما يخدع وقد عانى العمل المسرحي مافيه الكفاية بدون أن يتأثر داخليًا .

أحيانًا لا يتقبلها بعض المخرجين أو المؤدين الذين لا يتفهمون أنها عملية عابرة ، ولا يقدرون أن الناتج النهائى ربما يكون أكثر ثراء . كما أن ذلك الأسلوب من الممكن أن يحبط محاولات بعض الزملاء من الممثلين الذين يحاولون تحقيق ذاتهم عن طريق صرف أو طرد بعض الزملاء الذين تعوزهم المهارة . إن المبالغة في الأداء والتشويش تدل بالفعل على عدم البراعة للمشاهدين . لقد شاهدت ذات مرة ممثلة فُصِلَت لأنها قامت بلعق أحمر الشفاه الزائد من فوق أسنانها أثناء مشهد حاسم رغم امتلاء المسرح بالممثلين . وقد كان المخرج يحضر عرض الماتينيه ، ولاحظ تحول والتفات كثير من المشاهدين إليها لحظيًا ، فصرخ "مفصولة" .

أما عن **أسلوب التغيير** فيطلق على أحد جوانب هذا الأسلوب اسم **قلعة الجبان** . ألا يمكنك التعامل مع المسرحية؟ ألم تحفظ السيناريو ؟ قم بإعادة كتابته حتى يتناسب مع ما تستطيع عمله . فإن كان المؤدى "نجمًا" فإن بعض الكتاب أو المخرجين مستعدون للتكيف مع القدرات المبالغ فيها لبعض النجوم الذين يسرون الجماهير . لذا يطالب بعض الممثلين بإعادة كتابة أو القص الصارم لعمل ثرى لأحد المؤلفين . ويقومون هم بعد ذلك بملء ذلك الفراغ بشىء من حيلهم أو مشاعرهم المخزونة .

هناك العديد من المسرحيين المستعدين لتخطى قدراتهم لتوصيل فكرة الكاتب ، المستعدون لقبول التحدى ، مما يضفى على الذين يقومون بتغيير السيناريو جانبًا من التصور . إلا أنه فى كثير من الأعمال ، أحيانًا يكون تغيير الصياغة ضروري لأنبل الأسباب . ربما تفتقر المسرحية إلى نوع من الصراع ، أو فرصة لبناء التركيب اللغوى للنص ... العديد من الأسباب والجانب الآخر من هذا الأسلوب يتضمن تغييرات فى الأداء . فإنك لا تطلب إعادة الصياغة ولكن أثناء الأداء تقوم بإعادة صياغة السيناريو ، تغيير الأساليب المسرحية ، أو حتى تغيير الشخصيات . وأحيانًا يكون المؤدي على درجة من الكياسة فيقوم بإبلاغ فريق العمل أو مدير المسرح بالتغييرات ، ولكن كثيراً ما لايحدث ذلك . وأحد الأسباب الرئيسية لفعل المؤدي ذلك هو اعتقاده أن التغيير المفاجىء سوف يثير الأداء من خلال اندهاش الآخرين فى فريق العمل لنوع جديد من التغيير . وربما يحدث ذلك نوعًا من اللهو الخاص فليذهب الجمهور إلي الجحيم ، فنحن بحاجة إلى المرح أيضًا .

بلاشك هذا النوع من "التغيير" من الممكن أن يعمل كوسيلة مضادة للملل . إن بعض المشاهدين فى بعض التقاليد الخاصة يتوقعون ذلك التصرف أو حتى يتطلعون إليه .. خاصة فى الليالى الختامية عندما يسمح المدير ، المخرج والمؤلف ببعض العبث بالمسرحية . فكثير من هؤلاء يأتى بهدف خاص وهو مشاهدة بعض اللهو الصاخب . وهناك آخرون يتوقعون أن يصبح العرض أكثر ثراءً ونضجًا بتغيره بمرور الزمن . وقد

رأي بعض المؤدين فى تلك التوقعات دعوة لاغتصاب وظائف المؤلف والمخرج .. وذلك مثل لافتة چورچ م. كوهان الكلاسيكية على لوحة الإعلانات فى كواليس المسرح : "البروفات يوم الثلاثاء ١٠ صباحًا لإلغاء كل التحسينات".

(ونظراً لمعرفتي بأسلوب "التغيير" فإننى على دراية ببعض مزاياه من الناحية الحرفية لذا فلا يمكننى ، فالجانب أن أكون شديد التزمت من نفسى يميل إلى اعتباره شيء غير مجدد وغير مفيد) . ويؤدى هذا الأسلوب إلى إبعاد الآخرين وربما يؤدى إلي فصلك.

وبالطبع إن كان الممثل هو المخرج والمدير فمن أكون أنا كى أرفض؟ وإن كان الممثل المسرحي قد عُيِّن "للتعديل" بما يتناسب مع العرض فإن شكل الأداء سوف تخدمه تلك التغييرات التي يتم تصميمها لمصلحة المشاهدين .

المزايا: إن هذا الأسلوب يستخدم لصالح العرض ، ومن حين لآخر ينتج عنه بديل أفضل من الناحية الفنية ، وفى بعض الأحيان نوع من التجديد .

العيوب: يقدم هذا الأسلوب مثلاً ضعيفًا للعاملين الآخرين فى الفرقة ... ميل إلي تقديم نفس الشخصيات من عرض إلى آخر ألاننا نميل إلى الارتكان إلي نفس المعين المحدود من الحيل القديمة) .. ميل إلي الانغماس فى الأهواء الشخصية .. مما ينتج عنه سيناريوهات ممزقة ، وفرقة مشتتة .

وأخيراً هناك أسلوب "التشويه" ذلك الأسلوب الذى يعتبره الكثير من الممثلين ذا فائدة عظيمة ... ذلك الأسلوب الذى نطلق عليه "حوض المطبخ" ولا يرجع ذلك لكونه يتناول "الواقعية ذات العمق الأقل انخفاضًا" ولكن بسبب كل ما يمكن أن "يلقيه" المؤدين فى عملية البروفات - كل شيء بما فيه "حوض المطبخ" .

يُحِبُ بعض المؤدين القيام ببناء شخصية - مثل الرجل الثلجى - بوضع جزئيات صغيرة من هنا وهناك بجانب بعضها البعض حتى تبدو صورة مضللة لتلك الشخصية.. ويبدأ آخرون بالكثير ، ثم تتلاشي الشخصية شيئًا فشيئًا حتى تتبقى نفس الصورة المضللة مثل عملية القيام بقطع شظايا صغيرة من الرخام من تمثال . إن كلا من الطريقتين لها مزاياها وعيوبها ، وربما تناسب بعض المؤدين أو بعض العروض بصورة أفضل من غيرها . وأحيانًا تستخدم كلتا الطريقتين .

إن أسلوب التلاشي يتضمن مبالغة مبدئية ، إذا تم بشكل مبالغ أو سخرنا منه . وإذا كان لديك ميل طبيعى نحو عروض جادة وشرسة أو تمثيل من نوعية أوه مخلص جداً فإن غالبًا ما يحدث تضمين خطير وقد عرف عن هذا الأسلوب أنه يوقف استعمال يدى الممثل الهاوي قبل البدء ، بمساعدة الممثل المسرحى لكى يقترب من الارتباطات الشخصية العميقة بشيء من الانفصال والفكاهة ويجذب القيم العميقة من مخبأها بطريقة متوازية وجديدة .

فدائمًا نبدأ بمبالغة طائشة ، ثم نبدأ شيئًا فشيئًا فى التخلص مما هو غير ضروري ،

مما يسبب نوعًا من الربكة ، مما هو غير متصل بالموضوع ، مما ينطوى على مفارقات تاريخية .. وفى النهاية تنبثق صورة ديناميكية حية مصقولة قوية متكاملة للشخصية.

إن أسلوب "التشويش" يفعل الكثير : الأداء ، الدوافع ، التعديلات كلها أكبر من اللازم ... أو غير متصلة بالمسرحية .. ولكنك تعلم أنك لن تستبقى كلا منها ، لذا ينبغى أن تكون مستعداً لعملية التعديل .

وإحدى المزايا الكبيرة لهذه الطريقة هي أنها تصل إلى القيم الشاملة . وبالنسبة للممثلين المسرحيين الذين يميلون إلى التأدية بالقرب من منطقة الصدر ولا يعرفون كيف يشغلون خشبة المسرح فإن هذه الطريقة تعتبر ترياق . والمشاعر التى تتولد هكذا تبدو أنها تحتوى على قوة استثنائية كما لو أن كل شعور يرغب فى امتدادها لكى تشمل عدداً من الأعراض الجانبية . وفي الجزء الخاص بالتمثيل المسرحي سوف تتوسع في تعليق أرچينتا العظيمة "عندما أرقص دور العاهرة فهناك شي ما يتعلق بها كأميرة ولكن عندما أرقص دور أميرة فهناك شيء ما يتعلق بها كعاهرة" ولما لا ؟

العيوب : غالبًا لايتقبله بعض المخرجين أو الممثلين الذين لايفهمون أنها عملية عابرة ولا يقدرون أن التاريخ النهائي ربما يكون أكثر ثراء كما أن ذلك الأسلوب يمكن أن يحبط محاولات بعض الزملاء من الممثلين الذين يحاولون تحقيق ذاتهم عن طريق صرف أو طرد بعض الزملاء الذين تعوزهم المهارة . إن المبالغة في الأداء والتشويش

تدل بالفعل علي عدم البراعة وهذا الأسلوب يمكن أن يقلل من شأن الآخرين أو يجعلك تفصل من عملك .

وينبغي أن تحاذر من تعلقك ببعض الحيل البارعة التي لجأت إليها في مرحلة البروفات الأولية وترفض التخلص منها عندما يحين الأوان فمن الصعب قتل أعزائك.

ويبتسم المرء من حين لآخر حينما يسمع ممثلاً يقول لآخر قام باستخدام أسلوب التشويش في عملية البروفات "لقد تحسنت بشكل ملحوظ منذ الأسابيع الأولي للبروفات ... لقد كنت قلقًا".

الفصل السادس والثلاثون

إنها تعمل ولكن

الإيحاءات، التنويم المغناطيسى والمواد الكيميائية

الإيحاءات والتنويم المغناطيسى : - إن أول الأساليب التي سوف ننظر إليها فى هذا الفصل هي وسائل شائعة وبسيطة إلي حد ما. إنها أدوات يمكن أن ينتج عنها بشكل مؤثر نتائج درامية ولكن إذا أسيء استخدامها فيمكن أن ينتج عنها عواقب غير مرغوبة وهذه الأساليب هي الإيحاء والإيحاء الذاتي كأمثلة .

وعلى المستوي اليومي وعلي المستوي العام فإن **الإيحاء** هو عملية من خلالها نقبل التوجيه وهي أيضًا عملية من خلالها يمكن أن تؤثر فى مشاعرنا النصيحة الموجهة من النقاد أو الأصدقاء . وكثيراً ما نستخدم الإيحاء كخطوة أولية حيث نترك أنفسنا نؤمن بأساليب دافعة أخري .

وهناك علي الأقل أربع عناصر متضمنة في قبول أو رفض الإيحاء ١- إيحائية الموضوع ٢- مكانة الشخص الموحى ٣- المعوقات الأخلاقية المحددة للأنا العليا ٤-الجو الذى تتم فيه الإيحاءات .

وبداخل جو استديو البروفة فإن المخرج يوحى بنتيحة عاطفية إلي الممثل الذي لديه استعداد لتقبل هذا الإيحاء والذي ليس لديه أي اعتراضات أخلاقية علي تأدية ما

يُطلب منه. والغرض هو أن الشعور سوف يحدث كما هو مطلوب حيث إن الأربعة[1] شروط بها سوف تتوافر ولكن إذا كان أى منها سالبًا فإن إمكانية النجاح قد تتضاءل. ومع اثنان أو أكثر من الشروط السالبة وفى الاستوديو المملوء بالمتفرجين وهم يسخرون فإن الأشياء الغريبة كلها تعمل ضد النجاح .

وعندما تكون العناصر ملائمة فإننا قد نجد أنفسنا متأثرين كثيراً بالإيحاءات غير المرغوبة مثلما تتأثر بتلك التى قد تساعدنا . تأمل حالة قراءة مراجعة العرض فقد نوهم أنفسنا أننا لن نأخذ النقد بجدية ولكن ماذا يحدث فى الحقيقة؟ إنها الإيحائية فقد فتحت الورقة تطوعيًا ولذا فلابد أنني أريد المعرفة. المكانة: إنها ناقدة ذو سمعة عالية الاعتراض الأخلاقى : إن وسائل الإعلام لديها الحق ولديها مسئولية نشر الأراء التى تعبر عن النقد فيما يتصل بالفنون . الجو أو البيئة : إننا فى حجرتنا الآمنة ولذلك فمن الصعب تجنب التأثر بالمراجعة بالرغم من احتجاجنا .

إن الإيحاء ليس اسلوبًا نستخدمه من أجل أنفسنا فالقبول بالتوجيه قد يكون عملية وجدانية ولكنه يعتمد على شخص ما آخر يؤديه إلينا ومع ذلك فإننا نحتاج لأن نكون مدركين بالعملية إن لم يكن لأي سبب آخر غير أننا نستطيع تعلم أن نَقي أنفسنا من إيحاء غير مطلوب .

إن الممثلين المسرحيين دائمًا ما يتلقون إيحاءات ليس فقط من المخرجين والمنتجين والأصدقاء والنقاد ولكن من عمال المسرح وزملائهم الممثلين ومديرى خشبة المسرح

والمديرين وحتى من المستثمرين وبعض الإيحاءات قد ينظر إليها أنها ذات قيمة والبعض ليس له قيمة كيف يمكنك اختيار تلك التى يمكن أن تصل إليك ؟

ربما تختار أن تزيد من مكانتها وترى الإيحاء كشيء أخلاقى وتشعر بالراحة والزمان في الظروف التي تحدث فيها الإيحاءات. قليل من القهوة بعد البروفات يمكن أن تخلق جواً لطيفًا أو قد تختار أن تجرب أي من هذه وبتغيير واحد أو اثنين من الشروط الأولية فقد نعزل أنفسنا عن الإيحاء بمعني أن الشخص الموحى يصبح شخص أحمق لا أخلاق له .

وإذا رغبنا أن نكون نحن الذين يوحون وهكذا نحرك أنفسنا فإن الموقف يتغير فقط قليلاً وعندما نخبر أنفسنا مثلاً أن نسترخى على سبيل المثال ويحدث الاسترخاء فعلاً فإننا نمارس شكلاً من الإيحاء الذاتى ويمكن أن نجعل أنفسنا نخرج مشاعر عند وجود الإشارة مشاعر تتراوح من البساطة إلي العمق . ولكننا الآن لابد أن نبدأ في التفكير في خطوه تتعلق بالطقوس أكثر .

أولاً : اخلق جواً فيه استرخاء وجميل واجعل نفسك تشعر بالراحة في هذا الجو وتأكد انه ليس هناك أى توتر وبعد ذلك قول لنفسك وتبصر ما تقوله عند وجود إشارة أو علامة ، بعض الخوف سوف يحدث لك ويستمر حتي هذه الإشارة أو أي تعليمات تريد أن تبرمجها. وبعد ذلك اعط أوامر لنفسك لكى تشعر بالاسترخاء وتتخذ موقفًا وديًا عند العد إلى عشرة. وأنت الآن مبرمج علي ما بعد فترة التنويم المغناطيسي .

إن أميل كويه كان يجعل الناس يبنون تقديرهم لذاتهم بجعلهم يرددون "كل يوم بكل وسيلة فإنني أتحسن وأتحسن" ومثل هذا الإيحاء الذاتي يمكن أن يعمل. إن أكثر الأجواء المرغوبة للقيام بالإيحاء الذاتي تبدو أن تكون بالضبط قبل الاستغراق في النوم أو عندما نستيقظ وقبل النهوض .

وإذا كان أسلوب الإيحاء والإيحاء الذاتي فعالاً جداً فلماذا لا نستخدمه بمفرده مع كل شعور نحتاج أن نولده جزئيًا ؟ إن النتائج المقترحة تميل لأن تبقى ثابتة ولا يهم إلى أى مدى تتغير الظروف مثل البنت التى ظلت تبتسم حتى ولو أنها قد دُهستها سيارة. وعلاوة على ذلك فإن في المرحلة الانتقالية بين التغيير الكامل وما بعد الإيحاء فإن هناك تغير قصير في السرعة وهي فترة عقيمة قصيرة وأيضًا في أثناء حالة الإيحاء فإن الفرد يميل إلى الشعور بأنه خارج السيطرة كما لو ان الإرادة غير قادرة على تغيير الطريقة التى برمجنا عليها .

إن الإيحاء يبدو أنه يشبه شكلاً بسيطًا من التنويم المغناطيسى. وفي الحقيقة فإن بعض الممثلين ينظرون فعلاً إلي الإيحاء كمرحلة مبكرة من مستويات عديدة من التنويم المغناطيسي ولكن التنويم المغناطيسي العميق أو النشوة العميقة أكثر قوة من الإيحاء. إن الاعراض الجانبية للتنويم المغناطيسي تُلاحظ كثيراً في الإيحاء وعلاوة علي ذلك فإن التنويم المغناطيسي يظل ظاهرة لم تُفسر بعد بشكل مناسب .

وهناك ظواهر عديدة لانفهمها تمامًا ومع ذلك فليس هناك خطر من استخدامها لأنها

ناجحة وليس منها اذي . ولكن سوء استخدام التنويم المغناطيسي يمكن أن ينتج عنه عواقب وخيمه جداً لأي سبب أعرفه بما في ذلك المخدرات .

وكثيراً ما نسمع من المنوم المغناطيسي على خشبة المسرح والمعالجين بالتنويم المغناطيسي وآخرون أن التنويم المغناطيسي ليس خطيراً وأن الإيحاء الذى ليس شائنًا يمكن أن يكون له تأثير إذا كان الموضوع معاكس أخلاقيًا له أو لا يريده. ومن الناحية النظرية قد يكون هذا صحيح ولكن إذا أخذناه من الناحية العملية فإنه زائف تمامًا. وعندما يكون الإيحاء ذكيًا بشكل يكفي لتطويق الأنا العليا فإن أى شخص قد يغرى بفعل أى شيء : القتل، أو الاعتداء الجنسي . مواقف مضاده للشخصية وحتي الانتحار.. أي شيء . والمعالج بالتنويم المغناطيسي الشهير معلمي حذر بأنه يمكن أن يكون هناك أمثلة علي ذلك عندما لا يوقظ الشخص من نشوته وهذا لم أشاهده أبداً ولكنني شاهدت ما يُطلق عليه أهل الكاريبي الشراب المُسكر وكنت متأكداً أنهم لم يكونوا موتي أو أحياء ولكن أبرياء تم تخديرهم أو تم تنويمهم مغناطيسيًا فأصبحوا عبيداً. وإن كان صحيحًا أنهم يطيعون فقط "سيداً" واحداً حينئذ فإن تخميني هو أن إيحاء ما بعد التنويم المغناطيسي عامل مساعد بالتأكيد علي الأقل .

وبينما المنومين المغناطيسين المعالجين المحترفين يطمئنوننا على أنه شيء آمن فلابد ان ينظر إلى ذلك كشيء نسبي. ومثلما نسمع عن الدواء الآمن حتى لو أنه قد يُثبت أنه مميتًا بجرعات خاطئة أو عندما يصفه دجال فكهذا يكون الحال مع التنويم

المغناطيسي. وفي أيدي الشخص المُتعلم المحترف ذو أخلاق أو عالم النفس فقد يبرهن على أنه شيء آمن إذا كان وسيلة محدودة ولكن كعرض مسرحي أو حيلة جماعية أو عرض خاص فإن المخاطر لا يمكن أن تُعد. والأدهي أن أي شخص تقريبًا يمكن أن يتعلم التنويم المغناطيسي .

وما يُقال هنا بلاشك سوف يزيد من عدد المتحمسين للتنويم المغناطيسي ولكنني سوف أكون مستعداً لمناقشة الحدث مع أي شخص . وكممارس ذات مرة فإنني لابد أن اعترف بالتطبيق الخاطيء لهذه الوسيلة . وعن نفسى فقد أسمح لنفسى بأن أنوم مغناطيسيًا ولكن فقط مع شاهد ودود وخبير حاضر .

الفوائد : عندما يعامل هذا الأسلوب بشكل مناسب فسوف يكون هناك استرخاء واستجابات مُعدة مسبقًا عاطفية ومحددة بالرغم من أنها عادة ضحلة . نتائج مكررة واستبقاء طويل .

العيوب : المشاعر المدفونة، الانسحاب، فترات الانتقال عند الذهاب من الموقف العادي إلى موقف ما بعد التنويم وعند إساءة الاستخدام يصبح التنويم المغناطيسي خطيراً .

هناك أساليب أخري دافعة نختار منها لدرجة أن قائمتي في الأوليات سوف تضع هذا الأسلوب في آخر القائمة .

المواد الكيميائية : - قد نتساءل لماذا نضع التنويم المغناطيسي علي القائمة كأسلوب دافع إذا كان خطراً بهذا الشكل؟ أولا : لأننا تعهدنا أن نضع علي القائمة ونَصف أي وسيلة متاحة لها إمكانية تغيير حالة الممثل العاطفية. ثانيًا : وعلى الرغم من أننا لابد أن نأخذ في الاعتبار التلميحات الأخلاقية بما يمكن أن يسببه العرض للجمهور أو الممثل فإن الأساليب نفسها لا أخلاقية .

إن كلاً من الجراح والقاتل يعرفان كيف يغرسون سكينًا في شخص حي مع إدراك كامل لما يقطع. وما يفعله القاتل ليس أخلاقيًا ولكن ما يفعله الجراح يكون أو لابد أن يكون أخلاقيًا. وبالنسبة للجراح ولكي يبدي تلك المهارة كما فعل چاك فإن الشخص الممزق يجعل منه قاتلاً فعلاً .

ولذا عندما نضع التنويم المغناطيسي علي القائمة كأسلوب دافع فإننا ندرس إحدي الطرق المعترف بها والتي نُغير بها المشاعر. ومن الطرق الأخري المثيرة للمشاكل استخدام الأدوية والمخدرات وهنا أيضًا تصبح ضرورة التأكيد على العيوب والأخطار العديدة . إن الأدوية والمخدرات مثل التنويم المغناطيسي تمثل أسلوبًا دافعًا ومؤثراً له عيوب وظيفية متعددة وكبيرة .

ليس هناك شك في أن حالاتنا العاطفية يمكن أن تتغير كيميائيًا وكل عادة كيميائية لها أعراض يمكن التنبؤ بها وتحديدها تقريبًا وها هي القليل من الأعراض أو التأثيرات الشائعة : الكافيين - يحرك وينبه . الكحول - يحرر الإحباطات ويبطيء

من ردود الفعل المنعكسة - النيكوتين - يحرك أولاً وبعد ذلك يُهدىء الماريجوانا- تحرر الإحباطات والخيال وتزيد من استجابة الشعور ويمكن أن تُربك الربط بين الأشياء الأسبرين - مهدىء بشكل خفيف ومُسكن - الباربتيوريت مهدىء قوي - ماندراكس منوم قوى جداً - الهيروين مهدىء قوي جداً ومُسكن شديد - الانفتامين مثير قوي ويزيد من الانتباه - الكوكاين مثير قوي جداً - ديازيبان أو الفاليوم مهدىء للعضلات ومهدىء للأعضاء ل . س . د مقاوم للهلوسة - عش الغراب السحري مقاوم للهلوسة وأغلب الأدوية الأخري الحديثة تعتبر بديلاً لهذه الأشياء .

وتحت سيطرة المستشار المحترف المسئول فإن المرء ليس لديه أي مشكلة لأي من هذه عند الحاجة للعلاج. وهنا أيضًا فإننا نعرف أمثلة لا تحصى حيث خرج العلاج عن السيطرة وخارج مجال الوصف فإن استخدام أى من هذه لابد أن ينظر إليه بشكل كبير واحتراس عند الاعتماد عليها فى المساعدة في دفع أو تحريك الممثل والممثل المسرحي أو حتي أكثر من ذلك .

وتأمل مرة أخري سبب الأساليب الدافعة. إنها موجودة للتأكيد بأن ما نحتاجه لاستدعاء الشعور الذى لايحدث تلقائيًا ونستطيع استغلالها في المساعدة للمشاعر فى كل أشكالها وأحجامها. سوف نحتاج إليها مثل الألوان على الصورة ربما مجالات ضخمة للون واحد وتفاصيل لآخري وربما تشبع للون ما يلون كل شىء من مجموعة كبيرة من المشاعر تتطلب مجموعة كبيرة من المصادر. نادراً ما نتوقع التنوع الكامل من مصدر واحد ونحتاج لأن نكون أحراراً في تسوق المنتجات التي نحتاج لها .

إن المشكلة الأساسية مع الأدوية والمخدرات من وجهة نظر الممثل المسرحى أن أغلبها له نوع واحد من الإنتاج ليُباع. وإذا تأثرت بها فهذا بسبب استمرار فعاليتها. إن خطأ في استخدام الكوكاين سوف يسبب بالتأكيد شيء مماثلاً للجنون الزائد الذى قد تحتاجه لمشهد واحد. ولكن أى من تلك اللحظات لمشهد واحد فيما بعد يحتاج إلى دفء بسيط وخفيف أو حزن منسحب عميق .

وعرض واحد بعد ليلة من القلق وعدم النوم والشكوى من ألم النساء وبعد تناول جرعة واحدة من الفاليوم لكى أريح عضلاتى المُتعبة كنت غير قادر على استحضار ما يكفى من الإثارة لكى أبرز مشهداً كان فيه تصرفي ينصب بالغضب على طالب يد ابنتي ، ولم يكن هناك أي أسلوب قوي بما يكفي لتقديم أو لتوفير مادة الأدرنالين الكافية لتبرير رفع صوتي وطحن الذي تقدم ليد ابنتي علي الأرض لقد عانيت مرات عديدة من عدم النوم وأدركت أنه لم يكن القلق الذى أثر في. والفاليوم الذي تأثيره يمكن أن يستمر أربع وعشرين ساعة جعلني فقط أتمدد علي ظهري وهنا التحدي : وقال الفاليوم "وماذا بعد" .

ومع وجود استثناءات قليلة فإن الأدوية تميل إلى تقديم تأثير غير مكشوف فى العرض كله وأحيانًا يمكن أن يكون التأثير غير واضح ومفيد. على سبيل المثال فإننا نعرف أن مستوي النشاط علي خشبة المسرح عامة أعلي من المستوي اليومي المعتاد

ونستخدم من الأدرنالين أكثر من الكم المتوسط. وماذا عن الأدوية التى تساعد على إفراز الأدرنالين أثناء العرض؟ حسنًا فيما عدا أن بعض المشاهد سوف تولد أدرنالين كافي من نفسها وعندما يضاف الدواء إلى الأدرنالين الطبيعى فهذه تصبح دعوة إلى التمثيل أو التصرف الزائد وينتهى بنا الأمر إلى أكثر مما نحتاجه .

وبعض الأدوية تكون مثل الأدرنالين فى التأثير ولكن لاتستمر طويلاً في مفعولها وإذا أخذت عند الاحتياج فربما تجد أنك تستطيع تشكيل النشاط الذي ينساب في العرض . وعلي سبيل المثال فإن الكافين في فنجان القهوة أو الشاي أو مشروبات الكوكاكولا أو الشيكولاته قد لقي قبولاً عامًا بين الممثلين المسرحيين ولكن حتي هنا فقد تكون هناك فخاخ كامنة .

وهناك ثلاثة عناصر أخري ينبغي معرفتها عن الأدوية الأول : إن كل دواء له تحول في وقت المفعول فهو يصل إلي قمة التأثير في وقت معين ثم يقل هذا التأثير عند معدل معين . وإذا استطعت أن تجعل هذا العلو والانخفاض في التأثير متزامنًا مع احتياجات العرض عندك فقد تستطيع أن تجعل المادة الكيميائية تعمل من أجلك. والعنصر الثانى أن الجسم يطور ترياقًا ضد المواد الكيميائية الخارجية ونتيجة لذلك فقد تجد من الضروري زيادة الجرعات بانتظام للوصول إلى نفس النتائج . والعنصر الثالث أنه ليس هناك وجبات مجانية فأنت تدفع فى مقابل ما تحصل عليه وكل مادة كيميائية أدخلت في جسمك تغير من كيمياء الجسم . والتوازن فى الكيمياء الحيوية الخاصة

بالجسد والتي تُبقي علينا في الحالة التي نسميها حالة صحية جيدة قد نتدخل فيها ولا يهم الاعتراض علي الدعاية المُبالغ فيها للدواء فأى مادة كيميائية ليست من نفس طبيعة المادة الكيميائية والتناسب اللذان يوجدان فى الكيمياء الحيوية للجسم وفى نهاية الأمر سوف يكون لها بعض الأعراض الجانبية .

وشيء عادي أن نحقن الانسولين حيث يكون هناك نقصًا في الأنسولين الطبيعي ولكن أي شيء غير ضروري للكيمياء الحيوية المتوازنة داخلنا سوف يُسبب بعض الاضطراب. فقد يكون قليلاً فى التناسب مع الفوائد المأخوذه لدرجة أن الاطباء قد يقولوا "لجميع الأغراض وبالتوازن" - وليس هناك أى أعراض جانبية . ومن المؤسف أن كثير حتى من هذه الاعراض الجانبية البسيطة تتجمع ويمكن أن توقفك عن العرض تمامًا. وعندما نتأمل كل هذا مع المشاكل الحاضرة مثل الإدمان والحساسية وتكاليف بعض من هذه الكيميائيات فيصبح هناك سببًا بسيطًا لوضع الاعتماد علي الدواء علي قائمة الأساليب الدافعة لدينا وإذا لم يتم وصف الدواء طبيًا فإن ملاحظتي كانت. إن تحديد أخذ الدواء علي فنجان أو اثنين من الشاي أو القهوة عند الاحتياج إليه فعلاً فإن حبة اسبرين أو بنادول تكون هي أكثر أو أقصي ما يحتاج إليه معظم الممثلين المسرحيين. وفيما يتعلق بما قد أصبح شيء ضرورى اجتماعيًا من أخذ رشفة من الكحول فإننى عدو لذلك . وحتى جرعة واحدة لكي تصبح متأثراً نعم فقد تشعر أنك فى حالة استرخاء أكثر وأن انعكاساتك قد تبطيء قليلاً لدرجة أن التغيير لا يكاد أن يُقاس. ولكن ردود فعلك على خشبة المسرح قد تحدد الفرق بين ما هو آمن وما هو غير

الآمن وحتى بين الحياة والموت فإن أي إبطاء في الانعكاسات يمكن أن يكون خطيراً. وقائدى سباق السيارات لن تكون عندهم الجرأة والطيارون يُفصلون من عملهم لو عُرف انهم تناولوا حتي رشفة واحدة من الكحول. ولاعبوا الأكروبات والسيرك يدركون المخاطر الكامنة لذلك. والعرض في المسرح يعتبر أيضًا عملاً ذو مخاطر عالية.

وفى عملى الخاص فإن الأنف المكسور والكوع المصاب والضلوع المحطمة والظهر المخلوع والرقبة الملتوية والالتواءات العديدة كل هذه تشهد علي الممثلين الذين غالبًا ما يقولون أنهم سيأخذون فقط كأس واحد .

وأحد المواهب الرفيعة جداً التي عملت معها قد توفي سريعًا بسبب تلف في الكبد والكليتين. وبعض أفضل الممثلين المسرحيين وأكثرهم موهبة والذين أعرفهم يمكن فقط أن يقدموا جزءاً بسيطًا من قدراتهم علي خشبة المسرح. وأعظم الممثلين المغنيين في زماني قتل رجل علي خشبة المسرح عندما ظل يغمس خنجره وقت أطول من اللازم وبعد ذلك ضرب الزجاجة احتفالاً. لقد دمر نفسه .

لقد ارتبطت مع مسرح إنسمبل فى سيدنى لمدة أربعة وثلاثين عامًا وكنا دائمًا نتمسك بالقاعدة التي تقول إنه لا شراب لمدة ثلاث ساعات قبل العرض. وروح القاعدة تعني أنه إذا كان شخص ما لايتخلص حتي ولو بدرجة قليلة من المواد الكيميائية المأخوذة قبل العرض بخمس أو ست ساعات فإنه يعتبر متخلفًا . ومع ذلك فإن قاعدة التساوى والتي تحدد السبب في الطرد لابد أن ترتكز علي الممثل المُربك جداً وكنا نفصل الممثل بسبب التأخر مرتين عن قواعد الفرقة .

:

وبعد العرض ربما تفعل ما تريد. ولكن بالتأكيد ليس قبل أو أثناء العرض ومسرح إنسمبل هو مسرح حميم والجمهور في مكان يتيح له رؤية الفرق بين الشخص المستجيب جداً والشخص الذى يكون بعيداً عن الاستجابة بدرجة قليلة .

وعندما تصبح القاعدة معروفة في المهنة فيمكن التنبؤ بشكل كبير بأن المسرح حالاً سوف يغلق بسبب قلة الممثلين. من يكون مستعداً للعمل تحت مثل هذه الظروف؟ كانوا يضحكون وهم يغلقون مسرحًا آخر. وحقًا فإن كثيراً من الممثلين كانوا معتادين على الشرب كشيء طبيعى للأداء. وبعض المسارح كانت تتسامح أو حتي تشجع الشرب أثناء العرض .

وبالنسبة للسجل فإن مسرح إنسمبل قدم سبعة أو ثمانية عروض في الأسبوع، اثنان وخمسون اسبوعًا فى العام لمدة اربعة وثلاثين عامًا. ونحن نعتبر فى الترتيب الثانى من حيث أطول أداء فى المسرح المحترف فى إستراليا وأطول من بقي دون دعم مالي .

ربما قد يكون هذا تفكيراً معتدلاً .

الفصل السابع والثلاثون

علم المعاني

إنه يجلس إلي المنضدة يأكل ولكن كيف يجعل الأكل عملاً جميلاً؟ قد نضيف ظرفًا مثل "بنهم" او قد نختار أفعال أخرى لهذا السلوك مثل **يَطعم - يقطر - يسرف في شرب الخمر يأكل بنهم** وأفعال أخري قليلة ولكن بمساعدة بيتر مارك روچيت في قاموسه المسمي ثيساروس وهو الوحيد المطلوب لطلاب الاستديو الموحد اتفقنا علي الفعل **يهجم على الطعام** .

ولماذا نتضايق عندما يكون الهجوم علي الطعام قد يشبه كثيراً حشر الطعام أو أكله بسرعة أو التهامه؟ والجواب أن الأمر لن يكون هو نفس الشعور بالنسبة للممثل المسرحى. ولتأدية التصرف يأكل ولكن بنوعية خاصة فإن الممثل المسرحى باستطاعته أن يتفكر فى عينة من تلك الكلمات الآخرى. يحشر؟ لا المعنى يبدو بشعًا أكثر من اللازم . يأكل بسرعة؟ لا المعني يدل علي اليأس. يلتهم؟ لا المعني شديد أكثر من اللازم. يهجم على الطعام؟ وهذا المعني يوحي بالسرعة والضرورة ويناسب الشخصية ويجعل الممثل ينطلق ولذا يكون الفعل هو يهجم علي .

وملاحظة عملية البروفة الأولى قد تبدو مثل زيارة قصيرة في رحلة علمية في علم المعاني. ويكافح الممثلون علي المسرح لتحديد ما إذا كانت هذه العبارة ترجع لأن الشخصية تؤدي تصرف "يتهم" أو "يواجه" أو "يقيم" أو "يتحدي". وقد يعتقد البعض

أن الوقت الكثير المأخوذ من مدة البروفة ذو الأربعة أسابيع هو نوع من الانتحار. ولكن تختلف الحالة. إن الحصول علي فكرة واضحة عما يفترض أن يفعله كل شخص للشخص الآخر تعني أن هناك حاجة لقليل من النقاش عندما يقف على قدميه وغالبًا ما يوحي الأمر بأفكار في أداء علي خشبة المسرح والذي قد يصبح نوعًا ما من التنفيذ أو التناقض مع ما قد تقرر في الأسبوع الأول .

وهناك أيضًا مكافأة اقتصادية أو لوچيستيكية في هذا الأمر حيث إن الأسابيع الأولي يمكن أن تتكرر في أي حجرة صغيرة. والمساحة التي حددت والتي من حجم أكبر هي ضرورية فقط عندما يقف الممثلون على أقدامهم لإنهاء العرض .

واستخدام الأسبوع الأول في التخطيط للحصول علي الفعل العاطفي يوفر أيضًا من الوقت مما يجعلنا نضطر إلي قراءة آخري نلاحظ فيها الظروف المحددة: "في سعادة" "في شوق" "في سعر" وهكذا وبعد اختيارنا الفعل "يهجم على" فإننا بالفعل قدمنا نوعية "فى سعرا" و"فى سرعة" وربما أيضًا نكون قد قدمنا معانى أخرى إضافية رفيعة لا توحى بها الظروف. وربما شخص ما الذي يهجم على الطعام قد يشعر أيضًا بقليل من الحرج لكونه يُري وهو يفعل ذلك ولذا للتغطية على حَرجه فقد يبحث عن قليل من المبالغة في السخرية من نفسه. وباستخدام الفعل المحمل عاطفيًا "يهجم" على دعنا نلتقط بعض لمسات الإحراج وما يشبه عمل المهرج .

مزايا طريقة علم المعاني : البساطة علي شرط أن ينجح معك الأسلوب تمامًا. السرعة حيث إنك تنال العصير وهو ينساب مبكراً فى البروفة وهكذا معطيًا الفرصة

للعمل والتعديل أو المقايضة من أجل شيء ما أفضل في وفرة من الوقت. وكما ذكرنا هذا الأسلوب ثري جداً .

العيوب : إذا نجحت العملية مع ممثل مسرحى فليست هناك أية عيوب. وربما إذا مر الارتباط الرئيسي لبعض التغيرات أثناء الجولة فإن هذه الأفعال العاطفية يمكن أن تغير ما تحمله ويجب تذكر أن اختيار الكلمات يكون علي قدر ردود فعل ذلك الممثل بشكل محدد. وليس هناك أي كلمة تستحضر أتوماتيكيًا نفس رد الفعل من مختلف الناس. فقد يوحي "تهجم" لشخص ما بكونه متأخراً عن العمل وبالنسبة لشخص آخر فقد يبدو الأمر مثل لعبة من ألعاب الحفلة المليئة بالمرح .

إن علم المعاني هو أسلوب له مجال واسع يمكن ان يشير مجموعة كبيرة من الارتباطات والمشاعر. وبالصدفة فإن القدرة على إيجاد تلك الكلمة الملهمة هو ما يميز المخرج الجيد بشكل خاص .

الفصل الثامن والثلاثون

الطقوس والسحر

إن سلوك بعض الممثلين المسرحيين على خشبة المسرح الخلفية يمكن أن يجعل المبتدئين يندهشوا أو يصدمهم إلى حد عدم الكلام. قم بجولة من غير سابق إعلان إلي حجرات الملابس وسوف تجد أناسًا موهبين جداً وطبيعيين بشكل كامل يجلسون على الأرض، ويضعون رجلاً على رجل ويغمضون أعينهم ويتغنون أمام وثن صغير فيه عصا من البخور تحترق. أو ربما تري تميمة لجلب الحظ على منضدة الملابس أو شيء من السحر يدخل إلي الجيب قبل الصعود إلي خشبة المسرح وأحيانًا ما يصلون أو يؤدون طقوسًا تشبه المصافحة السرية في المجتمعات الغامضة .

وإحدى الممثلات المسرحيات التي أعرفها كانت تمضغ اللبان قبل كل عرض ثم تضع اللبانة على قوس خشبة المسرح من الداخل عندما كانت تدخل. وكان بإمكانك أن تعرف عدد العروض إذا حسبت اللبان الموضوع هناك وأي شخص كان يزيل قطعة من اللبان كان مصيره الهلاك .

وأحد الممثلين العظام كان يحتفظ بروح شريرة وربما كانت هذه الروح يتفق معها من قبل أي شخص لا يمكن تحديده. وكانت الممثلة تتحدث إلى الروح بصراحة في حجرة الملابس ورغم أنني لم اسمع أي إجابات. ولكن بدا الأمر كذلك وكانت صديقتها تؤدي عدة أغراض فكان باستطاعتها أن تجعلها تسترخي وتجهزها للاستمرار وتغريها عندما

كـانت تفـشل. وكـانت أيضًـا تقـوم بعـمل الضـحـيـة إذا حـدث أي خطأ. وفي إحـدي المناسبات صعدت إلي خشبة المسرح بدون دعامه شخصيـة ضرورية واستطاعت أن تخرج من المأزق ولكن بعـد المشـهـد اندفـعت إلى حجـرة الملابس وأغلقت البـاب بقـوة وسُـمع التأنيب القاسى الذي اعترفت به لصديقها لإخفائها الدعامة .

والبعض يلمس الخشب قبل الصعود إلى خشبة المسرح والبعض يتحدث إلى الصور. والبـعض يُقبـل صـورته فى المرآة. أمـا أنا فكنت أتحـسس ياقـة القـمـيص والرأس بينـمـا اقـول "هيـا طيـر إلى السـمـا ء" وكـان منطقى أننى كنت أؤكـد على التـرتيب الصـحـيح لملابسى وشعرى. ولكنى بعد عرض واحد عندما لاتسير الأمور على ما يرام خطر علي بالي أنني لن أؤدي شعـائري . ولم يكن شعري أو مـلابسي غيـر سوية ولكن شعـرت أن العرض السيء كان نتيجة لفشلي في تأدية الحفلة الضرورية .

وأسأل أى ممثل إذا كـان يؤمن بالخرافـات. والإجابة المحتملة ستكون لا بينمـا يخبط على الخـشب .ولكن دع ءي واحد يصـفـر في حـجرة الملابس أو يضع حذاء جديـد على منضدة الملابس أو يغنى **أغنية الوداع** لتوستير أو يذكر **ماكبث** وكثيراً ما ستجد الممثل لابد وأن يؤدى بعض الشعائر المشابهة للتعويذة إذا لم تكن كفارة .

وكل شـخص يقـول "بالطبع إننى لا آخذ هذه الأشـيـا ء مـأخذ الجد" وسـيـخبـرك كل مسرحى عن أمثلة أحدث فيـها الحظ فرقًا بين النجاح والفشل، التقدم بعمله أو التأخر فيـه "لو كنت حضرت دقـيـقـة مـبكراً لـكنت حصلت علي الوظيـفـة" والبـعض يري الحظ

كدافع نهائى ومهما يتطلبه المشهد. إذا كنت محظوظًا فسوف يكون هناك . وكثير من الممثلين يعتقدون فى المصادر العقلية والتى تعتمد علي الشفاعة الأخيرة للحظ . "إن الملكة العقلية عندي لم تعمل الليلة يالا الحظ التعس" أو "لقد كنت محظوظًا الليلة كل شيء كان علي ما يرام" وإذا اهتممت ومع الحظ الصحيح فقد نستدعيه عند الإشارة.

ماهي هذه الخطوط الغامضة التى يمكن أن يكون لها ثقل كبير؟ هل هي أعباء ثقيلة أنزلت علينا من عالم آخر؟ هل هى أرواح قد يتوسل إليها المرء؟ هل هم وسطاء لقوى روحانية عظيمة؟ هل هي قوة بداخلنا؟ وحيث إننا لا نعرف بالتأكيد فإن كثيراً من الممثلين يعتقدون أنها لفكرة طيبة أن نراهن على كل هذا. وعلم الفلك والروحانية والسحر واليوجا والتأمل كل هذه يمكن أن يكون لها دور .

ليس لهذا أي ضرر. علي الأقل فهناك اعتراف بين الناس المنشغلين بالمعتقدات الدينية. والاهتمام الساخر بالوظيفة الروحانية فى داخل نفسيتهم. إذا رأيت أحد رجال المسرح يحمل فى رقبته سلسلة عليها صليب أو نجمة ديفيد وهلال أو شيء ما آخر مُعلق بشكل مرتب فحسنًا كما قال الرجل "إن هذا شىء استعراضى".

الفصل التاسع والثلاثون

فن الفوز في المباريات الرياضية

والكيمياء الخاصة بالعلاقات بين الأشخاص

تتم الدعوة إلي البروفة الأولي وهناك يجلس الممثلون فى انتظار البدء وفى حماس يحييون الآخرين المعروفين لديهم وبنفس الحماس يقدمون الاصدقاء إلى الغرباء. وتتم إذاعة الأسماء ذات المكانة الاجتماعية وعناوين العروض الهامة . والبعض قد احضر بعض الحلوى ولايرتدون الملابس التي سيرتدونها غداً والتي يمكن أن تتحمل العرق والاتساخ. وهذه ملابس فاخرة قد اختيرت لتترك انطباعًا .

ولكن من؟ المخرج؟ بالفعل لديهم الوظائف. الجمهور؟ ليس هناك أحد منهم. وبالتأكيد ليس بعضهم البعض؟ ولكن بالتأكيد فعلاً كل منهم .

وهذه أول غزوة لصنع المرء عند استيفي بوتر. من بهذه الفرقة سوف يتوج علي العمود الطوطمى؟ ومن سيحتل المرتبة الثانية؟ وهكذا إلى أن نصل إلى من هم الأدنى والذين فى الحقيقة وقع عليهم الاختيار ويطلق عليهم مساعدو مديري خشبة المسرح. وهذا هو المُعادل لكلمة أو لتعبير الولد النسخة ولكن دعنا نحترس. ولكن القاعدة لا تحقر أبداً من شأن هؤلاء الذين تحتك خاصة مساعدي المديرين والذين سيصبحون فى يوم من الأيام مخرجين .

ولهذا فإن كل شخص لطيف مع الآخر. ولكن مع حاسة المزاح والمناوشة. "إننى أسمع أن مخرجنا ممتاز مثل المخرج الأخير" إن آخر ممثلة أولي عندي تقول إنه متمسك بالرسميات في الحصول على النص مبكراً "وشخص آخر ينضم قائلاً" كيف تمكنت من التعامل معها ؛ لقد كانت ممثلة بديلة ذات مرة وأتسأل إذا كان الأمر مطمئن للعمل معها هذه الأيام؟ ". إن دمج شيئين في شيء واحد معناه خطوة إلى الأمام .

امزح - الفت الأنظار - قلل من قدر الآخرين - اشكو - تملق ولكن بشكل لطيف وبشكل مهذب وبعناية. وأنت لاتعرف بعد الكثير عن الالتزامات السياسية عند توزيع الأدوار وكن حريصًا فيما تقوله عن المنتج والمخرج فإن الشخص الذى تتحدث إليه يمكن أن يكون زميل في الحجرة لأي منهما .

إن موقعك المحدد علي العمود الطوطمي لم ينته بعد والطريقة التي تعمل بها أو تتآلف مع المجتمع أو تنسحب بها أثناء البروفات سوف تساهم فى التصميم وبالطبع عندما تخرج الانتقادات يمكن أن يكون هناك تعديل وفرار .

واهتم حتى قبل حدوث المزاح في البروفة الأولي فإن العملاء يسعون وراء مبالغ معينة ورواتب ومكانة في حجرة الملابس وأحوال السفر والموافقة على توزيع الأدوار....إلخ. ولكن فيما يتعدى ذلك وفى داخل الفرقة فإن الجماعة تقوم بعمل ترتيباتها الخاصة وهذه المشكلة تشكل المشاعر بطريقة محددة. وكيف تضع نفسك في المرتبة مع الآخرين سوف يؤثر ليس فقط في سلوكك علي خشبة المسرح الخلفية ولكن

في خشبة المسرح عامة أيضًا. وإذا لم يكن الفرد واعيًا بالفخاخ فإن النتائج يمكن أن تكون مدهشة جداً فكم مرة كان الدور القصير والأساسي لرجل الشرطة الذي يأتي في وقت الذروة يعطي لمساعد المدير لتوفير الرواتب. ونري رجل الشرطة هذا وهو يحاول التغلب على التذلل وهو يقبض على الرجل المهم وهذه هي المادة التى منها تصنع قصص العشاء فى الخارج .

وعليك أن تحترس من المزالق ومواطن السقوط لأن ذلك يسمح للممثلين بالاستفادة من حالاتهم المقبولة علي خشبة المسرح. وإذا اضطر الممثل لأن يؤدي تصرف يعلو على ممثل آخر والذي فوقه بثلاث مراحل على العمود فإنها تكون فرصة لأن ينزل بمستوي الآخر. والدافع ببساطة هو أنك تقذف بوزنك حول خشبة المسرح الخلفية. وخذ هذا كتذكرة بأنني استطيع ان أتسلق فوقك وإذا وضعت ذلك في الحسبان .

وتصرفات معينة فى المسرحية يمكن تحريكها بسهولة من خلال **الفوز بمباريات رياضية** إذا كانت تقع ضمن التصنيفات المتصلة بالسيطرة أو الحالة وتصرفات، مثل "يقلل من" أو "يلفت الأنظار" أو "يشكو" أو "يسالم" أو "يتدخل" أو "يطرد" على شرط بالطبع ان تشكوه تسهل بشكل ملائم ما تريد أن تفعله له وبعد ذلك يا لها من فرصة في أن تفعل ذلك من وراء المشهد .

ولكن فن الفوز بالمباريات الرياضية ليس محصوراً فقط على استغلال ظاهرة موجودة فيمكننا ترتيب الظاهرة لكى نأمرها والتصرف الذي ذكرناه من قبل يعلو فوق

ويمكن ان يعطينا مدخلاً . إن العلو هو وسيلة للتأكيد على تتابع التغيرات والذى يمكن أن يؤدى بطريقة مثل بناء مشهد وشريكك يفعل شيئًا ما وأنت توفق ذلك مع شيء آخر يصبح أفضل وهكذا تسير الأمور من أفضل إلى أفضل. وهكذا فإن الجزء الأعلى من القمة ينقلب ويحل محل الموقع الآخر على العمود الطوطمى وهذا يمكن تأديته لتصرف أما أساسي أو تكميلي "بالنسبة لجعله فوق" أو يمكن تأدية تصرفات أخري مع الظرف أو الحال الملون والذى يعني "بطريقة علوية" .

وليس هناك عادة أي تعقيد فيما يتعلق بتأدية أو القيام بتصرف بسيط مثل "جعله فوق" ولكى ترتب لشعور من النوع المخادع يمكن أن تحوله ببساطة إلى لعبة. فليس البحث عن الروح يتطلب أن تراها كمزاح أو مرح أو استعادة نشاط ماذا يتطلب الأمر للحصول على لعبك للشطرنج تحدث على خشبة المسرح الخلفية بين المشاهد . إن النوعية الناتجة عن مثل هذه الطريقة نحو العلو هى عادة تتسم بالأناقة والخفة وسرعة البديهة أو المزح البريء .

إن العلو على القمة يمكن أن تحركه أساليب أخرى مثل الرغبة في التملك والبقاء على قيد الحياة والتحدى أو الهجوم المستتر. وهذه الأمور كلها سوف تجعل نوعية العلو جدية جداً. وإذا أردت حربًا عالمية ثالثة فإن واحدة من هذه يمكن أن تؤدي دوراً أكبر من الفوز في المباريات الرياضية .

ولكن استغلال فن الفوز بالمباريات الرياضية الموجود بالفعل فى داخل الفرقة هو الطريقة الأكثر شيوعًا. يمكن ان يستخدم للتأثير على تسلسل المشهد بدون العلو ولكن

لتقديم تنوع في اللون. خذ مشهد جماعي وحاول أن ترى كل من زملائك الممثلين حسب دوره الاجتماعى بالنسبة لك واترك الأمر يؤثر فيك وبعد ذلك والاستعانة بحافز من إسلوب إضافي حاول أن تصل به وسوف تجد أنك تكشف عن مواقف مختلفة نحو كل شخص وهكذا معطيًا تنوع شديد .

والمادة التى يتغذي عليها فن الفوز بالمباريات الرياضية قد توجد فى كل مكان فى الفرقة . ولو أخذت الفرقة النداءات الفردية فإن مفهومنا عن الحالة يصبح قويًا فى كل عرض وما هو الأمر بالانحناء؟ من ينال التصفيق الأكثر؟ من نال تصفيقًا عند الدخول وعند الخروج؟ وما هي أعلى وأطول ضحكة؟

لقد ذكرنا من قبل أن النقاد يمكن أن يفسدوا العمود الطوطمى الذي بلا نهاية في الفرقة وأحيانًا يدمرون تمامًا الفرقة وأحيانًا مجرد ممثل لوحده وبعض الممثلين الذين قد تلقوا نقداً شديداً قد يشعرون أنهم لم يعودوا جزءاً من العمود الطوطمي ولكن يطيرون فوقه. وهذا يمكن أن يؤدي إلي انفصال كامل عن بقية الممثلين وإلى انغماس الذات والتمثيل الزائد وأخيراً الانتحار الفنى وبالطبع فإن المسرحية تقاسي .

وأحد الأسباب لتأسيس مسرح إنسمبل كفرقة من اللانجوم هو تجنب بعض التأثيرات السيئة فى المسابقات الرياضية الحتمية. وقد نجحنا في هذا إلى حد بعيد بالرغم من أن الجمهور هو غالبًا من يصنع نجومه وكذلك النقاد. ولازال التزامنًا بنوعية المعاملة هو

الذى يساعد علي إبطال بعض من المعاملة النجومية التي أحيانًا ما يحصل عليها الممثلون من النقاد والجماهير .

ولذا فإن في المسرح لايعتبر فن الفوز بالمباريات الرياضية مرجعًا مهمًا جداً لتحريك وإثارة الدوافع. وعلي الأقل نحن نحاول ألا نجعله كذلك ولكن الدافع المحدد هو الكيمياء التي تتعلق بالعلاقة بين الأشخاص .

الصداقة الدائمة. الزواج الواقعى الحالى أو السابق. الروابط المألوفة أو ما يبدو ببساطة غير قابل للتغيير في مضايقة كل شخص أو الدفء عند النظره الأولى. وهذه الكيمياء هي موضوع هام لدرجة أنه عند تقديم تجربة الأداء فلا يهم كيف تكون مواهب الفرد عالية وتظهر عندما يقدم نفسه أو كيف نعرفه جيداً ولن ننهى التمثيل حتى يتقابل أناس معينين ويقرءون مع بعض .

وهذا النداء الأخير مهم رغم أن الجميع لايقدرون الحاجة وخاصة الوكلاء. "إنك تعرف عملها. لقد عملت معك بشكل ممتاز من قبل. لماذا تفكر فى تقديم تجربة أدائها ؟" ونحاول أن نشرح مع چاك أنها كانت ساحرة ولكن من يعرف ماذا سيحدث مع چون. وغالبًا ما وجدنا بعض المتاعب التي حدثت فى وقتها. مرة أو مرتان. وعندما كنا نتخطي هذا الإجراء كنا نندم عليه. وبالطبع فإن هذه الكيمياء تتغير بينما العرض يستمر ولكن عند ذلك نعرف أكثر فيما يحدث بين الممثلين. وأحيانًا ما نستطيع أن نجد ترياقًا إذا كان التفاعل الكيميائى يؤدي إلي التسمم وغالبًا ما تبدأ الرومانسية

وتزدهر ثم تصبح مثلثًا. وكل مرحلة لها تفاعلها الكيميائى الخاص. هناك ممثلاً ذكيًا يلمع مع رقم معاكس معين. وفى الأسبوع الأول من البروفات كان نشطًا والأسبوع الثاني لم يكن كذلك. ولكنه كان، وبنت أخرى يلمعان فى المشاهد وبعد ذلك بأسابيع قليلة تغير الأمر وكان قبل ما يفتتح العرض يمر علي كل بنت فى المجموعة. وبشكل فردي كان كل منهما لامعًا ولكن كفريق أو فى مجموعات صغيرة لم يكونا كذلك. وقد استغرق هذا الأمر وقت طويل قبل أن يستخدم مرة أخرى ومن ثم كان لابد من الاحتراس فى وقته .

وإدراكًا لأن الكيمياء المتعلقة بالعلاقة بين الأشخاص يمكن أن تؤثر في الاستجابات العاطفية فكيف يمكننا تحويل هذه الظاهرة إلى أسلوب؟

وبصفة أساسية تخلق الكيمياء بطريقة متعمدة . وبالتأكيد إذا حللنا الكيمياء المتعلقة بالعلاقات بين الأشخاص فقد نكتشف بعض التفاصيل التى قد تثيرنا بشكل خفيف ويمكن أن تكون هذه الكيمياء عند شخص آخر نوع من عدم الاكتراث والتكبر والنفاق والجنس واللون والديانة والوسامة والبساطة وحتي بعض الصفات غير المسماه والتى لها ارتباطات سابقة. ولكن حتى بدون هذا التحليل فإن الأمر يستحق المحاولة .

وعلى سبيل المثال كم مرة يؤدي فيها الناس أدوار بعضهم ويجدوا الأعذار للخروج لتناول فنجانًا من القهوة؟ أو مناقشة الكتاب أو المسرحية الأخيرة التي قد شاركوا

فيها ؟ او انضموا إلي بعضهم لمارسة رياضية؟ او الخروج؟ أو شاركوا بعضهم في الذكريات؟ بمعني آخر اكسر حاجز الجليد ولاحظ ما هو تحت .

وبالعكس إذا أردت ان تستبعد الزميل فلماذا لا تضحك أو تشارك في الشكوي مع متفرج ما آخر وفى مدى رؤية الضحية بالطبع. وهذا مرتبط جداً بتأثير الإنسمبل ولكنه ليس نفسه. وإحدي الطرق في استبعاد شخص هي ببساطة أن لا تدعوه على فنجان من القهوة خارج المنزل بينما تدعو الآخرين .

وهذا ما يقودنا إلي أحد المحاذير. إن الزراعة غير المتعمدة للكيمياء التي تتعلق بالعلاقة بين الأشخاص يجب أن تحدث عندما تصبح الجماعات متباعدة لدرجة أنهم يصبحون شُلَلْ مغلقة . جماعات نشطة أنواع أخرى؟ احترس فإن كل عصابة تتكون منها عصابة أخري وبسرعة لا يصبح هنا أى عرض . ومن الناحية الإيجابية فإن الطرق المتعمدة تؤدي إلي تلوين العلاقات . أو إلى تزاوج حميم ولكن مؤقت فيما يعرف باثنان على الطريق. وأحياناً ما يتم زاوجهما وقد يكون زواج دائم ومثل هذه الارتباطات قد تساعد المسرحية .

وعندما يؤخذ الأمر بعناية وإخلاص فليس هناك ما يمكن قوله عما يحدث. إذا كنت متمكنًا في علم النفس فربما تولد بالضبط النتائج التى تهدف إليها. ومن ناحية أخرى إذا كنت طفل مع تركيبة الكيمياء الأولى للطفل فمن يدرى ماذا قد يحدث في إنبوبة الاختبار ولكن بدلاً من الاحتراق بغير لهب فإن أي شيء تقريبًا يستحق المحاولة .

الفصل الأربعون

الأشياء الكامنة

الاستحواذ - البقاء على قيد الحياة - الخوف - الغيرة - التحدى

العدوان المستتر - التعويض عن الشخصية والتحليل النفسى

إن المجموعات التالية تواجه صفات الشخصية بشكل مباشر أكثر ولأننا عشنا حتي هذا العمر الطويل فإن كل منا يوجد بداخله مجموعة كامنة من الأشياء التي يحبها والتي يكرهها والدوافع والميول السابقة . فلماذا لانستغل هذه الأشياء الكامنة كما كانت تستغلنا هي ؟

الاستحواذ والبقاء على قيد الحياة : الغيرة والخوف :

إن أول اثنين من هذه الأساليب والشيئين اللذين يتفرعان عنهما يمكن النظر إليهما كنوع من المن [1] بالنسبة لأكثر الممثلين المسرحيين إيمانًا بالنظرة النفعية البرجماتية . وهي لا تتعلق بأسئلة السلوك الأخلاقي ولا الأهداف الفلسفية ولكن بالحد الأدني وبالسؤال الكبير : ما جدوي هذا ليّ؟ وبالنسبة للعديد من الممثلين المسرحيين وبالنسبة لنا أحيانًا فإن الشيء المهم فيما يتعلق بالتمثيل المسرحي أنه لابد أن يكون مرضيًا للنفس ودافعًا لها نحو التقدم وتأكيد الذات .

---

(١) ألمَنّ Manna غذاء ربّاني حلو المذاق كالعسل كان ينزل من السماء علي بني إسرائيل (وأنزلنا عليهم المن والسلوي .... الآية)

والمسألة هنا ليست حتي مسألة أنانية كما قد يتبادر إلي ذهنك . ولكن قبل تلخيص هاتين العمليتين دعنا نرى ما قد يولدان فينا من مشاعر .

إن بعض هذه العوامل ضروري جداً. وعلى سبيل المثال العزم. وهو أكثر أهمية من الشجاعة إذ إن العزم هو القوة الدافعة الأساسية للممثل المسرحي في خلال حياته العملية. وأسطورة السلحفاة والأرنب الوحشي تعتبر مادة بسيطة بالمقارنة بكم العزم الذى سيحتاجه أى ممثل ناجح للبقاء والاستمرار .

والشجاعة شيء آخر. كم عدد الصدمات التي يستطيع الممثل أن يتحملها قبل أن يترك عمله؟ إن العدد لابد أن يكون بلا حدود. والإخلاص والتكريث والكبرياء والبراعة كل هذه الأشياء هي صفات أساسية للفنان الممثل والتى يمكن أن تولد باللجوء إلى هذه الأساليب. وأحد الأشياء الجيدة فيما يتعلق بهذه الأشياء أنها لا تحتاج إلى التدريب عليها. فقط يفترض وجودها والإيمان بها وبالطبع فكلما كان المرء يؤمن بها لمدة اطول وكان الإيمان أعمق فإنه يصبح أكثر تحمسًا وذلك التحمس ربما يؤدي إلي تعصب خطير. وهذا هو ما سوف نناقشه بعد فترة قصيرة .

الاستحواذ :- وهذا غالبًا ما يسمي بالحفاظ علي أرضية محددة وقد ينظر إليه من جانبين: الجانب الفردي والجانب الجماعي. ويتضمن الاستحواذ الفردي أشياء مثل دورى، مشهدى، كلامي، بدلة تمثيلي، نقدي، مكانتي على خشبة المسرح، التعبير عن ذاتي، راتبي، حجرة ملابسي، ظروفي في السفر ... إلخ .

فكر لحظة في الإنجاز الذي تعنيه كل من هذه الأشياء بالنسبة لك حتي الآن. فكر مرة أخري في احتمال فقدها وفكر أيضًا في تحسينها. وبالتأكيد فإن هناك صوت سري داخلي في كل منا يهتم بالمصلحة الشخصية وربما لا تناقشه مع أي فرد ولكن في أعماق قلبك ربما تصل إلي النقطة التي تقول فيها "إنها ملكي وسوف أحافظ عليها وأهذبها وأحسنها وادافع عنها" وذلك القول يعني بلاشك أنك قد وَلدت بعضًا من المشاعر المناسبة .

ولكن تظهر مجموعة أخري من المشاعر إذا حاول شخص ما اغتصاب ما ندعي امتلاكه، وهذه المشاعر هي الغيرة : وهي مصدر للطاقة والبعض يري أن هذه الطاقة يمكن أن تؤدى إلي مشاعر اليأس والغضب والعنف ولكن في نهاية الأمر وعندما تصبح مستخدمة على خشبة المسرح فسوف تتحول إلى نوع من الشجاعة والعزم. أما التنافس فربما يهدأ ويتحول إلي أسلوب آخر للفوز بالمباريات الرياضية .

استحواذ الجماعة: فريقنا ، فرقتنا ، توقع جماعتنا ، أي (ما وصلت إليه الجماعة والعامة من اعتقاد يتعلق بنا) تقوية عُصبتنا ، أي (يمكننا أن نصبح أفضل لو أننا) وماذا عن الكبرياء القومي... الخ .

دعنا نتوقف لحظة عند موضوع الكبرياء القومي. فالأمر يختلف عندما تقول "انظر نحن كاسترالين يمكننا القيام بعرض جيد في أي مكان" والأمر يختلف تمامًا حينما نقول يجب ألا نسمح لأحد بالعرض المسرحي في استراليا إلا إذا كان الممثل والمسرحية

من إستراليا . وإذا كان مستوى عمل جماعتنا يصل إلى الجودة العالمية فإن لدينا خياران الأول أن ننضم للعالم لكي نجعله يري عملنا ونقترب من عملهم والآخر هو التمثيل فى داخل الحدود بمعني "أنتم تتمسكون بمكانتكم ونحن سنتمسك بمكاتنا". ولأن الفنون المسرحية من أكثر الوسائل فاعلية لخلق نظرات ثاقبة متبادلة على المستوي الدولي، ومع أننا لا نحب دائمًا ما نراه، فإن لعبة الحدود المسرحية القومية تبدو مثيرة للحقد بشكل غير ضروري.

وهذا لسوء الحظ يمكن أن يكون أحد مجموعات المشاعر التي يولدها الاستحواذ والشكل الأكثر تهذيبًا قد يبدو مثل التنافس أو التحدي .

وهذا يعود بنا إلى الاستحواذ وهو كأسلوب يميل نحو النظر للداخل. وهذا يعني أننا لو جعلناه أسلوبنا الوحيد أو الأولي فإن المسرح يمكن ان يفقد قوة دفئه وعاطفته . ولحُسن الحظ فإن هذا الأسلوب يعمل أساسًا كزخرف بالنسبة لمجموعة كاملة من الأساليب الأخري اختصاصاتها لا تؤدي إلى النرجسية والغلو فى الوطنية والسفاح في مجال الفن .

ويجب ألا نغفل نقطة أخري . إنه من المهم ألا نغمض أعيننا عن الفرق بين الاستحواذ الجماعي والفردي. وكثيراً ما تختفي كلمة "أنا" وراء "نحن" والميزة الشخصية غالبًا تبدو كأنها ميزة للجماعة لكي تورط الأبرياء الآخرين في الدفاع والتنافس علي ما هو في الحقيقة قضية شخصية . وكثيراً ما رأينا شخصية قوية

تستخدم مشروع خدمة ذاتية وتبحث عن الموافقة الاجتماعية عن طريق حث المجتمع بأن يجعل المشروع قضية عامة. وعندما تحصل القضية علي التأييد العام فإن الشخصية القوية تتقدم وتزعم أن ما حدث هو نتيجة مزاياها الشخصيـة . وحتي لو اكتشفت الجماعة هذا متأخراً فإنهم لايستطيعون الرجوع. ونحن نري هذا في محاولات الكتاب المسرحيين والممثليين وصناع السينما والأجهزة التمولية والسياسيين ورجال الصناعة ، علي سبيل المثال .

والأسلوب المتصل بالبقاء على قيد الحياة هو أقل انحرافًا وخداعًا بدرجة كبيرة ويمكن تقسيمه إلى أربعة أنواع:-

١- شخصي: لأن حياتي تعتمد عليه . ٢- عائلي: لدي عائلة تدعم طفل في كلية الطب وأقساط البيت المرهون التي يجب علي أن أدفعها .

٣- ارتباطي : الآخرون فى العرض لابد أن يبقوا على قيد الحياة أيضًا .

٤- حرفي : حياتي العملية فى الميزان وهناك القول: "وأنت جيد لأن عرضك الأخير جيد فقط" .

ونحن ننظر هنا إلى القيمة التجارية للفنان بعكس الأنا أو الحالة الاجتماعية التى أخذناها في الاعتبار تحت عنوان الاستحواذ. و أحيانًا ما يتداخل الاثنان أو ربما يأتي الواحد تلو الآخر. وهذا يحدث عندما يكون الممثل المسرحي والذي دافعه البقاء على

قيد الحياة قويًا جداً ويذهب الممثل من عرض حصل فيه على ترتيب الأول بالنسبة للأسماء إلي عرض آخر يعطيه ترتيب أقل من الثالث أو الخامس ولكن لابد من العمل من أجل النقود. وبالعكس فإن بعض الممثلين المسرحيين المدفوعين بالاستحواذ يعملون فى مقابل نقود أقل لإنجاز مكانة اجتماعية أعلى أو ترتيب أسمائهم بشكل أفضل. والعمل فى "برودواى" غالبًا ما كان يعني نقوداً أقل مما يحصل عليه المرء الذى يؤدى نفس العرض على الطريق لكن المكانة الاجتماعية والسحر الذي يحيط باسم ذلك الشارع يمكن أن يستحق أكثر من الفرق فى الراتب .

إن البقاء على قيد الحياة يمكن أن يحدد اختيارك فى التخصص. وهناك أناس يعملون مثل الكورس أو كعمل الكورس ويذهبون من وظيفة إلي وظيفة ويبدو وكأنهم لم يكونوا أبداً عاطلين ولا يكترثون أو يقولون أنهم ليسوا كذلك وهم لا يهتمون بالمجد لأن ما يحصلون عليه هو الإحساس بالأمن . ومواصلة الحياة الذي يعوضهم بشكل أكبر علي احتمال زوال النجومية .

والمواقف التي تتمشي مع البقاء على قيد الحياة يمكن أن تساعد علي توليد مشاعر مثل الصداقة والدفء والتعاون والكفاءة والضمير ورفض الإحباط الذي ينتج عن الظروف المحيطة. وقد يولد أيضًا عدم التسامح لعدم كفاءة الآخرين وأحيانًا ما يزرع مشاعر امتلاك لدرجة أن يبدأ المرء في أن يري نفسه ليس كمستخدم ولكن كأنه عضو في مجلس الإدارة .

وغالبًا ما يشار إلي موضوع البقاء على قيد الحياة بوجهه الآخر وهو الخوف. وفى الليلة الافتتاحية هل نحن نفكر كثيراً فى النواحي الإيجابية فى البقاء على قيد الحياة أو فى الخوف من أننا قد لا نستمر في الحياة؟ وجهان لعملة واحدة ولكن يبدو أن الخوف يثير بشكل أخف استجابات يائسة أكثر وهذه المشاعر يمكن أن تتضمن الأنانية والإثارة وحتي جنون العظمة .

وهناك مثال آخر يكمن في الخوف من البطالة عندما يسأل الممثل المتدرب المخرج "لماذا أمشي على خشبة المسرح الأمامية عند هذه النقطة" وأجاب المخرج "لأننا ندفع مقابلاً لذلك".

إن أساليب مثل الاستحواذ والبقاء على قيد الحياة تعطي لمسة كون الشيء أرضيًا بالنسبة للفنون الحية وهو شيء مفيد لهؤلاء الممثلين الذين لديهم ميول سماوية. البعض يقول إن هذا يعوض الإنسان عن مهنة أكثر واقعية. والاستحواذ والبقاء على قيد الحياة ربما يُنظر إليهما كدوافع مادية تقف ترابط اتحاد الفنانين . والبقاء على قيد الحياة يتطلب مبادىء مثل تلك التي يتمتع بها التاجر الذكي: القدرة العملية والتى يفترض غالبًا أنها ليست موجودة عند الممثلين وكثير من الممثلين يعتقد فى ذلك أيضًا ويفضل (يفضل) ترك كل ذلك العمل للوكلاء والمديرين. أم أن هذا نوع من الكسل ؟

والبقاء على قيد الحياة قد يحفظنا لمدة أطول ولكن الاستحواذ بالنسبة لبعض الممثلين المسرحيين يعتبر الدافع الأكثر ضرورة والكلي القدرة وهو ضروري حقًا لدرجة أنه ربما يخرج عن السيطرة ويدخل إلي عالم الاضطرابات العصبية. انتبه ...

التحدي والعدوان المستعر : وهذان الأسلوبان مستمران مثل السابقين ولكنهما ينعكسان داخليًا . والانشغال يكون موجوداً في الوظيفة المتاحة ونحن دائمًا نذكر السؤال : "ماذا هناك بالنسبة لي حقًا" فالتحدي يتطلب درجة من مراقبة المرء لنفسه ومراقبة الناس بشكل آمن: "إلي أي مدي يمكن ان أذهب قبل أن يصبح الأمر مميتًا ؟" ولكن ما نراقبه هو في الأساس ما يختبرنا .

والغريزة التي تقف خلف هذا هي الغريزة التي تشجعنا على المغامرة عندما نكون صغاراً وتختبرنا بالنسبة للطبيعة والآخرين والأخطار التى حولنا. ونكتشف ما يمكن أن نفعله عندما نتحدي الموت وغالبًا ما نوجد الظروف التي تتحدي الموت لكي نكتشفه. وفيما بعد عندما يكون الموت نفسه متوقعًا أن يحدث في أي لحظة فيبدو أنه ليس هناك حاجة فعلية لدعوة الموت الذي يحصد الحياة إلي الاقتراب ومع ذلك فإن إعادة التأكيد على الشجاعة يجب أن يكون هناك للجوء إليه عندما يحين الوقت .

ولذا فإنه من وقت لآخر نغامر بأمننا وإذا كان لدينا سمعة مطمئنة لتسليم البضاعة لأحد مجالات العمل ربما نقول "إنني جاهز" وإذا كان لابد أن أحاول شيء ما آخر فإنني أحاول أن أظهر للعالم إنني يمكنني ذلك. وبمثل تلك المغامرة فإننا نتخلي عن الأمان من أجل المخاطرة بالفشل فيستغرق الأمر مرات فشل عديدة بالنسبه لعامة الناس والأقران لكي يتوقعوا أن النهاية بعيدة. ولكن إذا نجحنا فإنه يمكننا القول أننا لسنا مشدودين للأرض ولازال بالإمكان أن نطير بحرية وعندنا الشجاعة ويبدو هذا الشعور بالنسبه لي

في المرحلة الثانية من الأهمية فقط لنوعية الالتزام المسبق وعندما تتحد الشجاعة مع العزم فإن النجاح لا يبدو بعيداً .

وبعد ذلك وبعد النجاح نجد أيضًا الجائزة الثمينة متمثلة في تعدد الإمكانيات. وتبدو العلاقة بين الجمهور والممثل المسرحي في العمل ممتدة عبر مدة زمنية تجعل النظام غريب ولكن يمكن التنبؤ به. وبعد أن يكون الجمهور قد وضع الممثل المسرحي في مكان عالٍ علي قاعدة التمثال فلابد الآن أن يُسقط نصف الإله هذا من علي القاعدة. وبالطبع فإن معظم الممثلين يتضايقون من العمل باجتهاد ليجدوا أنفسهم في النهاية يقدمون كقربان للعامة ولكن البعض منهم يهرب من الموقف بالتحول إلي شيء ما لم يراه الجمهور بعد .

وعندما أسس سيناترا سمعة كبيرة بين العامة كمغني ظهرت وسائل التهديد مثل العتلات والمُدَي . ولهذا قام سيناترا بعمل ثمين وسريع وغامر بأن يصبح ممثلاً وفاز وبعد ذلك وعندما واصل عمله الجديد علي خشبة المسرح بدا وكأنه سيسقط مرة أخري تحول إلي الغناء وهناك يبقي وكأنه سداً منيعًا لدرجة لا يمكن الإمساك به مرة أخري خشية أن يبدو العامة حمقي مرة ثانية .

ولابد أن يكون عند الفنان حس جيد للتوقيت وشجاعة كبيرة لكي يتحول إلي عمل جديد يتسم بالتحدي وربما يتزامن مع فترة الاستراحة في الوقت المناسب لكي يبدأ من

زاوية جديدة نحو عمله. وقد وجدت إحدي الممثلات المسرحيات في استراليا وهي "لورين بيلى" وجدت أنه من الحكمة أن تفعل ذلك عندما أصبحت شخصيتها مرتبطة مع شخصية الأم في المسلسل التليفزيوني سوليفانز ولهذا تعاملت مع مسرحية موسيقية حيث تُفسح صورة موحد الأسرة كلها الطريق لصورة سيدة في بيت دعارة. وبعد ذلك صورت شخصية واقعية ومتناقضة لمحامي بارع وذكي في مسلسل آخر. ثم مثلت على خشبة المسرح فصلاً في تحطيم رقم قياسي كشخص مصاب بالغُلمة النسوية ومدمن الحلم في مسرحية سيدة الحيل. وكانت كل من هذه الأعمال ناجحة لدرجة أن النقاد وجدوا من الصعب عليهم أن يحددوا أي قاعدة عمود يحاولون أن يسقطوها عليها .

وعلى نطاق أضيق يواجه المرء بالتحديات في داخل المسرحية مثل الاختيار بين أعمال فيها مجازفة ولكن فيها تأمل وأعمال آمنة ولكن كئيبة أو بين تصرف يحتاج إلى تفسير ولكن أيضًا يجازف بجعل الجمهور يسيء تفسير الشخصية ، أو تصرف يجعل من المؤكد أن لايكون هناك سوء تفسير بالرغم من أن الشخصية تبدو ضحلة قليلاً هل ستجازف؟

وأحد الفروق بين العرض الجيد والعرض الذي يتسم بالعبقرية أن ذلك الأخير عادة ما يقدم عناصر الخطر ولكنه بتفوقه وجرأته ربما يجعل الشخصية تسطع أو العلاقة ، تزدهر بطريقة نادراً ما يستطيع القيام بها الشخص العادي . ومثل الذهب الإيطالي

القديم على الجفن العلوي لشلبين عندما كان يغني "مسفتوليس" خطوطًا صغيرة جداً كان يمكن أن تثير السخرية ولكن عندما قام بها المُعلم اضافت شيء من الروعة .

وأحيانًا عندما أُخرج مسرحية فإنني أحصل علي وميض من الإلهام وأطلب من ممثل أن ينفذه وعادة ما يكون هناك فترة صمت وثم يسأل الممثل بطريقة حذره إنك حقًا تريد مني فعل هذا أو فى أغلب الحالات فإنني أقول "لا فكرة سيئة عليك نسيانها" حيث إن الممثل المسرحي يبدو كما لو أنه لا يمتلك الشجاعة للتحدى وربما يقوم بالعمل ولكنه دائمًا ما يبدو معتذراً بقوله "آسف ولكن المخرج أصر علي أن أؤديه بهذه الطريقة" .

ولكن إذا كان شخص ما مثل بريان يانج الذكى وهو الذى يسأل فإن الإجابة عادة "نعم من فضلك" وهو دائمًا يقبل التحدى ويجعل الفكرة فكرته وغالبًا ما تتغلب النتائج على الشكوك ويعتبر بريان واحداً من أشجع وأقل الممثلين شهرة وهو قادر على الأداء العبقرى بسبب مقدرته على قبول التحدي. وقد تحدث مخرج من تسمانيا وهو خائف عن عمل قد قام به دوريان في عرضه المسرحي "المحُسن". وكما أفهم الأمر فإنه كان يتناول طعام الإفطار بينما يجلس في كرسي ذو مسندين وعند دخول بنت ما كان يضع طعامه الذي لم يكمله وهو جالس علي الأرض على قدميه ثم ينهض ويركل الوعاء بمحتوياته وبدون التقليل من قدرته على الإقناع كان يتقدم لإزالة الفوضي عند الإشارة. وكان هناك تناسب في سلوكه لدرجة أن التنظيف كان يقدم بعداً إضافيًا في التعلثم بدون أخذ الجمهور بعيداً عن المهمة الرئيسية وقال المخرج "خطر" "ولكنه انجز العمل ولا اعرف كيف".

والتحدي في حد ذاته يمكن الاعتماد عليه لإثارة الشجاعة وربما حب الاستطلاع. وبالطبع فإن التحدي يمكن أن يشير تحدي آخر وكأسلوب مساعد فإنه يمكن أن يكون فتاحة العلب لكي يضم مجموعة كاملة من المشاعر عن طريق أساليب أخري. بمعني أنك إذا كنت متردداً في استعمال أسلوب ذاكرة العاطفة فيمكنك استخدام التحدي كنوع من الجرأة نحو نفسك لمحاولة استخدام ذاكرة العاطفة وإذا نهضت واستخدمت التحدي فعندئذ يمكنك أن تقترب من مجموعة كبيرة من العواطف يمكن أن يحررها ذلك الأسلوب.

وهكذا فإن التحدي يُعدّ واحداً من تلك المجموعة من الأساليب المساعدة مثل **إذا والمماطلة ودائرة التركيز** والذين هم أحياناً ما يُشار إليهم بفتاحات العلب والأساليب الأولية والتي تمهد لأساليب أخري .

والعدوان هو ببساطة درجة من الدوافع والقوة ولكن في الاستخدام الشائع فقد أصبح مرتبطًا بالكراهية. دعنا ننظر للاثنين كيف يجتمعان وكيف يختلفان. والعدوان المستتر وغير المعبر عنه مع التحدي لابد أن يكون مألوفًا لمدربي كرة القدم واللاعبين. وهو نوع من الدوافع التي يمارسها أيضًا الهواة والجمهور والمشجعين على اللاعبين. ويستخدم هؤلاء العديد من اللاعبين ليجهزوا أنفسهم للسباق وهو نوع من الرخصة أو التشجيع . حركة الغريزة القاتلة. ولو حتي اخبرنا أنفسنا أنها ليست لدينا أو استخرجناها من الجزء المسمي عدوان .

وعند توافـر دافع مناسب فـإن كـلاً منا بوسـعـه القـتل ولكن أغلبنا في مـعظم المجتـمعات يمارس نوعًا من السـيطرة على هذه الغـريزة مما يجعلها آمنة نسبيًا حتي نتعايش مع بعضنا في مجتمعات . إن آلية الدفاع التقليدية عندنا - الكبت والإحلال والتسـامي والتصرف وهكذا كل هذه تمنع تلك الغريزة من الانفجار وتشكل الخطر على بعضنا البعض. وبعض أنواع الكبت يعتبر شديداً لدرجة أننا لا نعترف أبداً لأنفسنا بأن هذه المقدرة موجودة .

وفي أوقات الحرب يوضع برنامج لإزاحة هذه الغريزة من العـقول وتحريكها بشكل كاف حتي يصبح الدافع للقتل جاهزاً وتسـود العداوه وتأتي المشكلة الكبري بعد الحرب عندما يحاول المجتمع أن يعيد كل شيء كما كان وتكون نواتج الغريزة القاتلة قوية بدرجة كبيرة وتولد حركة ودافع كبير لدرجة أنها عندما تُطلق فإنه يصبح من الصعب السيطرة عليها .

وعندما تتولد العداوة والعدوان بين المسرحيين فإن إطلاق سراحها يكون بنسبة معينة حسب حاجة الكم المطلوب. والأمر ليس مثل فتح علبة أو عمل ثقب أو فتحة بالعلبة المملوءة بالدود والسماح لبعضها بالخروج ثم وضع سدادة بالفتحة وفي المرة التالية تزيل السدادة فقط. ولا داعي للقلق فأنت تعرف كيف يتكاثر الدود .

إن تثقيب الفتحات يشبه إلى حد ما الأساليب في وقت الحرب ولكن من حُسن الحظ أنها تشبه أكثر أحاديث كرة القدم النشطة وربما يقول المُدرب "اخرج واقتله" . ونحن

كمتفرجين نقول "سوف تقتله" وقد يحث المسرحيون بعضهم البعض بقولهم "ضعهم في الجناح" أو "اذهب وقاتل المارد" وبينما يرسلهم المدرب لمواجهة جسدية فإن الممثلين يخرجون لكي يستدرجوهم في معركة الإرادة وسرعة البديهة وبعد الفوز ربما تنطق بالعبارة قبل الاخيرة "لقد قتلناهم" . وإذا نظرت عن قرب ستجد اختلافًا أكبر وقد تبدو اللغة هي نفسها ونلجأ إلى الغريزة القاتلة. ولكن ما يحتاجه المُدرب هو الدافع بالإضافة إلي العداوة. وما يحتاجه الممثلون المسرحيون عادة ما يكون الدافع فقط وليس العداوة . ولكن صفة الهجوم هي الصفة المتعلقة بأخذ المُباد ءة والبقاء والمثابرة إنه مفعول الأدرنالين وليس النورادرينالين ونحن نعترف بأن بعض الممثلين يتوقون إلى معركة وقد يفضلون الآخير .

إن كثيراً من العمل في المسرح كما يقول المسرحيون أو كما يقول (المحاميون) هو شيء عدواني وفيه منافسة. والدخول إلى الفصول والبقاء هناك غالبًا ما يتضمن الاستماع و الاختبارات والتقويمات وكل هذا يضعك في مقارنة مع الآخرين ومع نفسك فأنت تتنافس حتي مع الوقت وأنت تتنافس عندما تذهب إلى الوكلاء . وعند الاختبار للحصول علي وظيفة ما. وعند حصولك علي الوظيفة فإنك تتنافس من أجل الراتب أو الترتيب .... إلخ . وفي التجربة الأولي قد تتلاطف من أجل مكانه في الفرقة وفي التخطيط لأعمالك فإنك تخطط من أجل الصراع وحتي ملابسك تعتبر شكل بسيط من أشكال المنافسة تسمي تباين .

والجمهور: وبعد التغلب على المواقف يدخل الممثل كما يقول هامرشتين عندما يصف الجمهور بالمارد الأسود الضخم وهو يكون مختلف في كل ليلة ويمكن أن يكون مارداً ضاحكًا - باكيًا، متحدثًا، أو نائمًا .

كل ليلة تحارب المارد وربما إذا فزت تجعله مارداً ألطف مما كان عليه عندما دخلت إلي المسرح . إن روح الجماعة في المنافسة كامنة في مهمتنا وتأتي مع حبنا لأرضنا وأي خبير في المنافسة سيشهد بأن الأشخاص الذين يبدون منتصرين لابد أن يظهروا الغريزة القاتلة ولكننا **لا نقتل** .

وتخبرنا سبّاحة عظيمة عن كيف أنها ولعدة أيام قبل المسابقة لم تكن تتحدث إلي منافسيها ولا حتي إلى زملائها في الفريق الذين كانوا يتنافسون معها وفى ذلك الوقت فإنها كانت تجد وسائل كتحويل منافسيها إلى أعداء لكي تهزمهم وعندما يحين وقت الغُطس فإنها كانت تقتلهم كما نعتقد .

كيف يجهز الممثلون المسرحيون أنفسهم للحرب على خشبة المسرح؟ وكيف نستعمل الوظيفة القاتلة الطبيعية بشكل آمن؟

إن إحدي الوسائل تكون بإطالة التفكير الهادىء وزرع مواقف قليلة تتسم بالغرور والعظمة فيما يتعلق بالآخرين. "سوف أريهم" أو "سأنتظر حتي أخرج هناك إنهم لايعرفوا الشيء الذي سيضربهم" أو "أنني أدخر أفضل ما عندي إلى ليلة الافتتاح" إنهم يعتقدون أنهم ممتازون ودعنا نري ماذا يعتقدون عندما "أسدد ضرباتي" "إنهم

يتجولون كما لو كانوا يمتلكون المسرح ولا يمكنني الانتظار لاري وجوههم" ولكن عندما يمكنك أن تخترع الوسيلة الخاصة بك وتعرف كيف - لقد فعلت ذلك مرات عديدة وبخلاف الفوز في المباريات الرياضية الذي يمتليء - الأذي والمرح فإن هذا الأسلوب ينزع القفازات.

ومن الطرق الأخري استخدام أسلوب مساعد لتبرر لنفسك إنه لديك القوة وإن هذه لُعبة عادلة. وقد وضعوك أمام المدفع كما فعلت أنت معهم فإما أن تقتل أو تُقتل - هل هذا شيء فيه جنون العظمة؟ حقًا .

وقد تحاول أداء شعائر أو طقوس قليلة أو القاء نكات علي حسابهم. أتذكر بعض الأخبار عن جنود بريطانيين في طريقهم إلي فوكلاند وهم يجلسون في دائرة علي السفينة يضحكون ويغنون عن كيفية أنهم سوف يحصلون لأنفسهم على "سنبلة أو اثنتان" واتمني أنني أكون قد سمعتهم بشكل خاطيء . اخترع قصائد بسيطة أو أغنيات عن "العدو" وارسم كاريكاتير وقُم بتأدية بعض الألعاب التي تقلل من الصنعة معهم علي خشبة المسرح الخلفية وقلل من قدرهم. تجاهلهم وهكذا .

وبعد ذلك والأهم وبعد كل الحديث عن الحرب تذكر أن كل ذلك لُعبة. وهنا ننحرف بشدة عن طريق الحرب أو أي مواجهة عدائية أخري مثل كرة القدم. وهكذا فإننا نُنقي العداوة بقدر ما تتطلبه الضرورة تاركين تدفقًا واضحًا شديداً للعدوان. وعلي نفس الدرجة من الأهمية أنه لابد ألا يقتضي العدوان التعاون إلي الدرجة التي تكون فيها

خشبة المسرح مملؤة بالعازفين كل في كابينة التليفون الخاصة به. وعندما نتذكر أنها لُعبة فيمكننا استخدام العدوان من أجل معدل الاوكتين العالي الذي تدفعه في المشاعر التي يتطلبها المشهد. وهو يضعنا في موقف السُلطة مع اعتقاد غير مكشوف بأننا. نستطيع أن نتمشي مع عدواننا إذا احتاج الأمر ولكن في هذه الحالة فإننا نجلب القدرة الكلية لدينا إلي قضية مشتركة وهي أن نحارب المارد .

وتذكر أن هذا الأسلوب يمكن أن يتبدل وفي الحقيقة يظهر بشكل معاكس على بعض الممثلين المسرحيين الذين هم بالفعل مُحملون بالعدوان والعداوة لدرجة أنهم يمكن أن يكونوا عقبة في الطريق. وكما هو الأمر مع كل الأساليب فإنك تستخدم فقط ما تحتاج إليه. وكما أن الجيرخاس لا يخرجون أبداً أمواسهم الحادة من جرابها إلا إذا كانوا متأكدين أنهم سوف يقتلون كذلك يكون الأمر مع الأساليب. الشيء الذي لابد أن يعالج بحكمة وعناية ولاشيء أكثر من العدوان .

المزايا : يقدم لنا دافع ونشاط وحيوية وهجوم وسُلطة للارتقاء بالسلوك إلي مستوي النشاط علي خشبة المسرح ويساعد أيضًا في تقديم الدافع الزائد وراء المشاعر البسيطة كما يكون الأمر مطلوبًا لبناء عبارة .

العيوب : إن العدوان غالبًا ما يجلب معه درجة من العداوة غير المرغوبة والاثنان ليسا هما نفس الشيء. ومن الممكن أن تمتلك قوة زائدة أو تقتل شخص ما وأنت سعيد مثلما الحال عندما تنقذ شخص ما وأنت غضبان. إن الدافع والكراهية ليسا بالضرورة

مرتبطان. فكر في المتعة التي يشعر بها بعض الناس عند صيد وقتل الحيوانات المسكينة. إن العدوان الذي نأخذه من الغريزة القاتلة لا يحتاج لأن يصاحبه كراهية أو حتي غضب. ولكن حينئذ إذا أردت الاثنان معًا فيمكن أن تستدعيهما. إنه مشهدك .

التعويض عن الشخصية والتحليل النفسي : – لقد شاهدنا بعض الأساليب التى ينتج عنها نتائج فورية وأساليب أخري مثل البحث والذي يمكن أن يستغرق سنوات قبل أن يحدث تغير في الشعوب. وهذا الجزء يعطينا مثال للكل .

التعويض عن الشخصية وهذه وسيلة أخري للقول والاستفادة من اضطراب الأعصاب لدينا وهذا بالطبع يفترض مسبقًا وقبل كل شيء أنه لديك بعض الاضطرابات العصابية لكي تستفيد منها. وثانيًا إنك مدرك لذلك وقد تكون واحد من هؤلاء الناس النادرين الذين ليس لديهم حتي مردود عصابي واحد بسيط. وإذا كان الأمر كذلك فإن هذا الأسلوب ليس لك، وإذا لم تكن مدركًا بأمانة للمردودات التى لديك. ولو اكتشف المخرج البعض والتي لا تعرف أنت عنها شيئًا فإنه يستطيع أن يعزف سيفنجالي ولكن إذا طبقت هذا الأسلوب بنفسك فلابد أن تواجه بشجاعة القرود التي علي ظهرك وأن تضعها في مكان ما تستطيع أن تستدعيها عند الحاجة .

ومن بين القرود النشطة جداً يوجد اثنان هما الغيرة والذنب. وقد عُرف عنهما أنهما يُغيران من حياتنا وهما مهمان بدرجة كافية إلي الحد الذي يستحقان فيه فصولاً كاملة ولكن في الأساس هما مناسبان بشكل أكثر .

هل تحتاج إلي مشهد غيرة؟ وإذا حدث وكان لديك تنافس مع قريب فيمكنك ببساطة الاعتقاد بأن ما تشتهيه قد أعطي إلي أخيك أو اختك. هل تشعر بالذنب؟ ويسير المشهد بشكل سيء: إنه خطأ وأنت تحتاج لأن تظهر بشكل متذلل أكثر مثل شخص ما يحاول أن يتأكد إنه ذو حظوة عن الناس المهمين. ولو عرفت أنك تبحث وراء إرضاء الذات بشكل زائد فيمكنك أن تتخيل بأنه إذا لم يكن الناس يعطونك اهتمامًا فسوف يثبت أنك شيء غيرهام. وفي إحدي اللحظات التي كان فيها ليس علي حذر سألوا "أوليفر" ماذا كان الدافع المهم جداً عنده قال "انظر إليَّ، انظر إليَّ، انظر إليَّ " وقد بدا أن الأمر يسير معه بشكل جيد لفتره قصيرة بعد عمله عندما وجد أنه من الصعب البقاء علي خشبة المسرح بنفسه. وربما كان قلقًا بخصوص اعتقاده أنه مرغوب فيه وفي هذه الحالة فإن دافع آخر أو عصاب يستولي عليه .

ويمكنك استغلال العقد النفسية مثل الحاجة إلي اشباع الذات - التنافس مع الأقارب الاستعراض - النرجسية . الاندفاع أو الوسوسة والحاجة إلى الانتقام أو رد الفعل. هذه قليل منها ومهما تكن العلل فإنه يمكن استخدامها لمساعدة في التصرف. ويمكنك أن تتخيل إرضاء العقد النفسية عندك أو الإصابة بالإحباط وربما بالفعل تتصرف بعادات عصبية.

وعلى سبيل المثال إذا أحببت ما أنت تشبهه ولا يمكنك أن تترك نفسك وحيداً وهذا يعرف (بالنرجسية) في مشهد تحتاج فيه لأن تشعر بالخير فيمكن أن تجهز مرآه لأشياء

معدنية ساطعة أو أطباق من الزجاج المتوفر عندك في أنحاء خشبة المسرح وإذا احتجت إلي مرآه في المشهد فجهز أمورك علي أن تكون المرآه مظللة بالغيوم حتي لاتستطيع ان تري انعكاساتك .

واعرف ممثل مسرحي كان مصابًا بالوسواس القهري الذي يجعله يقوم بفرد الصور. وحيثما كان يذهب لم يكن في وسعه استعدال أو فرد أي شيء يُعلق على الجدران وقد اقترح أصدقاؤه ان يُبعد عن المعارض الفنية. وكان اندفاعه معروفًا جداً في ذلك الأمر وفي إحدي المشاهد حيث كان مطلوبًا منه أن يشعر بالغضب والإحباط رتب نفسه على أن تكون الصور علي الجدران في وضع انحراف بسيط وقد أمر نفسه بأن يستعدلها ويفردها وقد حدث أن تحول إلي شخص جامح .

ولكي تفهم وتتصالح مع الاضطرابات العصبية عندك فربما تفكر في قضاء بعض الوقت مع عالم نفسي أو محلل نفسي أو طبيب نفسي. وعندما تكون في مأزق الانكماش فإنك تتعرض لمخاطرة فقدان أعصابك وهذا أحد الأسباب في أن كثيراً من الممثلين الأمريكيين يغضبون وهم يحاولون أن يقرروا إذا كان عليهم أن ينكمشوا.

وكلما درس المرء التمثيل والأداء المسرحي أكثر وكلما كانت المتطلبات الوظيفية متنوعة كلما كانت النظرة الثاقبة أعظم فيما يتعلق بالأمور التى تجعل الناس يتجاوبون. وعلى طول الطريق فإن المسرحيين يكتشفون أنهم أيضًا أناس بالرغم مما يُكتب علي قواعد تماثيلهم وربما يكتشفون أنهم كانوا يتعلمون عن أنفسهم أيضًا. وما

يجدوه حينئذ ليس دائمًا ما يعتقدونه أو يأملونه بما فيها الشكوك التي تتعلق عما إذا كانوا ينتمون إلى هذه المهنة علي الإطلاق .

وعند هذه النقطة فإن الكثير يفكرون في محاولة تجربة أسلوب الدافع الكبير المسمي بالتحليل النفسي والذي من المفترض أن يكون قادراً علي جعلك تفحص كل مشاعرك وهذا هو الأمر الذي يسبب القلق. وعلي أية حال فإن الأمر استغرق سنوات وليس دائمًا ما تنجح الأمور ويمكن أن يُلقي بك في الجحيم. وهذا أيضًا يبدو الثمن الذى تدفعه ولا تعرف أبداً ما سوف يظهر في الناحية الأخري. هل ستفقد بعض من هذه التناقضات والتي ستجعلك شيئًا فريداً هل ستفقد قليل من المفاتيح الذهبية للدافع الذي تعتمد عليه الآن؟ كم عددها ؟ وأي منها ؟

"أنا أتوقع أنني سأتحرر في المناطق التي لا أستطيع أن أدخل إليها الآن بسبب الانسدادات الجرحية ولكن هل يستحق الأمر قرارات؟" إذا لم تكن تسلقت الجدار من قبل فحان الوقت لأن تفعل ذلك الآن .

وبالنسبة للممثل المسرحي الذي عنده أنواع من المشاكل النفسية التي تجعل من الممكن حدوث استجابات كثيره غير ممكنة أو صعبة بشكل كبير فإن التحليل النفسي يمكن أن يقوم بمعجزات على شرط أن يكون هناك بالطبع توافق مناسب بين المريض ومحلل نفسي مناسب ذو مهارة جيدة. وعلي الرغم من الأسطورة المسرحية بأننا نحتاج إلي القلاقل فإنه أكثر إفاده أن نُبدد أكبر قدر ممكن من القلاقل. كما أن بعضنا قد وجد

أن إعاقة الشخصية لا يمنعنا من الاقتراب من مجموعة واحدة من المواقف فإن الإعاقة عادة ما تقف في وجه مجموعة كاملة من الطرق. والتخلص من الإعاقات يمكن أن يفتح شبكة كاملة من المناطق في النفسية كل استدارة وجانب منها يعتبر أرضية خصبة جداً.

وبالرغم من ذلك وبالنسبة لهؤلاء الذين لم يخرجوا ويعودوا فإن المستقبل يمكن أن يكون مثبطًا للهمة. وأكره أن أري مُدربي المحللين النفسيين المؤهلين بشكل مناسب إلى حد ما وهم يتكلمون مع ممثلين أصحاء نسبيًا كل منهم يأمل في تحرير واحد أو اثنان من المصادر الدافعية عندما يكون هناك أناس مرضي فعلاً في حاجة إلي هؤلاء المُدربين ومازال هناك الكثير فيما نقوله بالنسبه للسعي للبقاء في حالة جيدة، وحتي تحسين الحالة. إن النظام السائد عند المعالجين النفسانيين بالنسبة لهؤلاء الذى يحتاجوا ومستعدون للتحليل النفسي هذا النظام يمكن أن يفتح أماكن غنية وخصبة للمثل المسرحي ولكن لابد على المرء أن يكون متأكداً من ذلك .

ولكن ماذا يُقال عن كل تلك الذرية غير الشرعية للتحليل النفسي أو العلاج النفسي والتي تعد مصادر بنفس النتائج أو أكثر؟ وحيثما تنظر يمكنك أن تجد مجموعة ما أو ممارسين يعرضون عليك علاجك النفسي وإطلاق سراح القوي الكامنة لدرجة أنك تستطيع الآن أن تقذف بالرمال في وجه شخص ما. ولقد شاهدنا عدداً من الناس يبحث عن العزاء أو فوائد أخري من مجموعة كبيرة من المصادر مثل مجلة "ريدارز ديچسيت" ومجلة "كورس لاين" ومما يؤسف له أن كثيراً من هذه المصادر غير الكاملة تبدو وكأنها

تخلق المشاكل أكثر من أن تحلها. وقبل أن تسلم نفسك إلي واحد مما يَدعون المعجزات فمن الأفضل أن تتفحص ادعائهم وتحليلاتهم تحت الميكروسكوب .

وبعد ذلك دعنى أعترف أن استديوهات انسمبل تقدم الممثلين من الطلاب إلى بعض نواحي التحليل النفسي غير الشرعي لا لسبب أكثر من يكون هؤلاء الطلاب معرضين بشكل أقل إلى البخل والتملق. وعندما يكونوا قد عملوا مع بعضهم لحوالي عام فإن بعض الاعتماد الداخلي لأفراد الجماعة يبدأ في التشكيل. وحوالي ستة عشر شهراً في الدورة يدعي الطلاب إلي المشاركة في جماعة نموذجية. لاحظ كلمة "يدعي" إن مثل هذه الجماعات هي اختيارية تمامًا .

وهم يدعون إلى التحدث بصراحة وبشكل ودى عن أنفسهم وتاريخهم واعتقادهم وخوفهم ورغباتهم أي شيء يشعرون أنهم يمكن أن يتقاسموه مع هذه الجماعة. ويحث قائد الجماعة على الثقة ولكنه حريص ألا يوجه أو يرخص أو يصدر حكمًا وغالبًا ما تكون النتائج درامية بشكل كبير. يبدأ الناس بالارتباط الحر وبأحداث عشوائية وبالمصادفة يعثرون على الرؤية الثاقبة محررين جروحهم النفسية تمامًا .

وبالمصادفة فإن ما يبدأ كتدفق تحليلى للنفس يصبح دراما نفسية باستخدام الدراما للوصول إلى النظرات الثاقبة الشخصية. فالطلاب يمثلون أحداث في حياتهم أو يعيدون تمثيلها من أجل شخص آخر يعاني من المشكلة وغالبًا يكون النجاح دراماتيكي. وأحيانًا فإن هذا التمثيل يتطور إلى نوع من الدراما الاجتماعية والتي تتفحص

العلاقات في داخل الشخص. ويميل التأثير علي الجماعة بأن يصبح ليس أقل من الناحية الدرامية لا يقدم الطلاب فقط التأييد ولكن يجدون أنفسهم في مواجهة مع أسرارهم الخاصة وهكذا تصبح التجربة غنية .

ويجب أن نتذكر أن أي مادة تظهر من الشخص المشارك لابد أن تكون تطوعية. فإن الكشف عن الأشياء الشخصية بالقوة أشبه ما يكون بعملية الاغتصاب .

ولابد للفرد أن يُراقب الاكتشافات الإيحائية السهلة جداً. فإن الحكايات يتشارك فيها الأفراد بشكل مشوق أكثر من اللازم وهي غالبًا ما تكون علي الأقل أكاذيب جزئية تأخذ شكل قصص الحظ العاثر التي تتكرر غالبًا. ولكن سرد الحكايات المستكشفة حديثًا عادة ما تكون مميزه جداً ومثمرة .

والتحذير الآخر يتضمن مسألة الحظر وإلي حد ما فإن هذا النوع من الجماعة يميل لأن يحجم عن أي ثقة تتشارك فيها الجماعة. ولكن حتمًا وبعد مرور الوقت وفي الظروف المناسبة فإن الكلمة تخرج وتبدأ المقادير الضئيلة من الكلام في الدوران خلال المدرسة والمهنة. وربما فإن أفضل عزل لهذه المشكلة ألا يكون هناك أي عزل علي الإطلاق ويجب أن يكون الممثل مستعداً لمعرفة أن ثقته ربما تصبح نوعًا من الكلام المشاع بين العامة. ولابد أن نكون قادرين أن نأخذ هذا في الاعتبار قبل الانضمام إلي اللعبة ونمتنع عن التمثيل إذا لم نكن مذعنين تمامًا لهذا الأمر في النهاية .

وفي موضوع الثقة فإن الممثل لابد أن يمتنع عن الإشارة إلى المقاتلين الذين لا حول لهم ولا قوه وعلى الأقل فإن جماعة واحدة قد أشيع بينهم الفوضي عندما أصرت امرأة

على تعداد وتسمية عدد الرجال في حياتها المشحونة بالذنوب وحدث وأن تضمن هذا العد الأصدقاء والخُطاب وازواج حوالي نصف الآخرين في الجماعة. ولهذه الأسباب وأيضًا عدم تأهل قادة هذه الجماعات فأنا لست ميالاً لهذا الإجراء. لذا فإنه عندما تجتمع هذه الجماعات فإنني أبدأ معهم بإعطائهم تنبيه وحرص يشبه ذلك الذي يسبق دراستهم للمخدرات والتنويم المغناطيسي .

ولكن بعض أفضل مُعلمينا يحصلون علي هذا الإجراء ويوضحون لطلابهم في المجموعات الفوائد الإيجابية جداً بما فيها قرار الطالب الذي يأتي بالصدفة للخروج من عمل العرض. ومثل هذه التدريبات قد عُرف عنها أنها تطلق سراح المشاعر المتعلقة بالشجاعة والغضب والذنب والحب ومشاعر أخري كثيرة. وقد أُسقطت الإحباطات وأيضًا عادات الإدمان بأنواع عديدة ولكن ما هو أكثر روعة هو أن هذه اللعبة تساعدنا في الاجابة علي واحدة من الأشياء البسيطة جداً والتي يسأل عنها الممثلون وهي : "لماذا لم يخبرني أي أحد؟"

وعندما يقدم الممثلون مشاهدهم في الفصل فإن المجموعة أو الجماعة تناقش ما شاهدته ما سمعته وتعلق علي المهارات المتضمنة. وغالبًا فإن التعليقات تصبح غامضة وفيها شيء من المواربة وعندئذ يطرب الممثل مع الشعور . "قد حبوها ولكن". إن هذه يمكن أن تكون صفة شخصية كانت الجماعة مترددة في ذكرها وعلامات رد الفعل الزائد والعدواة والشذوذ الجنسي والافتقار إلي العدوان وتدهور الذاكرة والتوهم الذاتي وأنواع الصفات التي تفترض الجماعة أنها تغزوهم أو تحتاج إلي مواجهة. ولذا فإن الممثلة

تستمر في الاعتقاد بأنها تتقدم في عملها بالرغم من الشكوك الداخلية. وبعد ذلك في يوم ما فإن أحد أفراد الجماعة يصيح "لماذا تصرى علي الغناء؟ ألست تعرفين أن صوتك فظيع؟". ويسأل المسكين الذي كان يتطلع إلي المسرحيات الموسيقية طوال الوقت "لماذا لم يخبرني أي شخص" أن الجماعة التي لا تتقيد بأي شيء ربما كانت ستوفر شهوراً من الجهد والإذلال الرهيب إذا كانت قد استمعت إلى مخرج موسيقي ما ولكن ياله من سعر تدفعه بسبب الصراحة .

إن هذه النتائج الخاصة من تلك الجماعة جماعة التحليل النفسي يمكن بالكاد أن تأتي بمثل هذه الطريقة من جماعة تتقابل للمرة الأولي أو الثانية ويبدو عام وأكثر من الصداقة الحميمة المتزايدة شيء ضروري. وبسبب تلكَ الألفة فإن بعض من التأثيرات الجانبية السلبية والتى تزعج الكثير من الجماعات المسماه بجماعات العلاج تكون غائبة. نعم إنه ليس من الصعب أن تخرج أحشاءك للغرباء تمامًا ولكن النتائج لاتكون هي نفسها. وبالرغم من أن قادة الجماعات ليسوا محللين نفسانيين مؤهلين ولاهم أيضًا ينقبون عن التفسيرات ولا يفترضون خطوات علاجية. وإذا اكتشف الطالب الفوائد فهذا شيء حسن وإذا لا فإن الجماعة عادة تصبح أقوي. وأخيراً فإن بعض الناس يكتشفون أن ما ينظرون إليه في أنفسهم ربما يؤدي إلي اهتمام مهني. وفي ذات مرة كانت هناك إشاعة أن المدرسة تصيب الناس بالغباء. وانظر كم عدد الطلاب الذين يحضرون مجموعات العلاج .

وتوجد طرق أخري للإرتقاء بالشخصية تعتبر أكثر ديناميكية ومفروضة بشكل أكبر وكذلك موجهة. ومثل هذه الطرق التي تَعد بالسعادة الأخري هي طرق متحررة من

معلمينا. وكلنا يعرف بالاستشارة التي تأتي من واحد إلي واحد والتي قد تحدث بوصية من الطالب أو الممثل أو المُعلم والمخرج "عندي مشكلة" أو "قابلني في المكتب". إن المعلمين والمخرجين الذين يأتون من وقت لآخر والذين ليسوا محملين بالأعباء الاندماجية قد عُرف عنهم أنهم يجبرون من خلال الشهية المسرحية الزائدة لكي يمثلون تحت التحليل النفسي. ولذا فإن ما يبدأ كجلسة في حل المشكلات قد عُرف عنه أنه يتحول إلي خلق مشكلة ويمكن الاعتماد علي أحد المخرجين المعروف عنه اختلاس النظر لكي يستكشف التاريخ الجنسي أو خيالات الممثلين ويُبرر هذه الجهود كتمرين للثقة. ومن المفروض أنهم إذا وافقوا به مع صداقتهم له. فإنهم بالتالي سوف يؤدون بشكل أكبر بالفعل. أحيانًا ما يفعلوا ذلك .

كم عدد المخرجين الذين يرون أنفسهم مثل "سِفن جاليس" أو "بيجماليون" أو دكتور فرانشتين؟ إنهم يعاملون الممثلون كما لو كانوا هناك لكي يحركون ويشكلون أو يخلقون فعلاً عن طريقهم. من أجل تحسين الممثل. وبالطبع وحقيقي أنه في حالات عديدة فإن الممثل يستفيد بطريقة ما ولكن ما يبدأ لمحاولة لتحسين الشخصية - شخصية أي ممثل بإسقاط نفسيته غالبًا ما يؤدي إلي علاقة عبودية. وفي آخر الأمر عندما يكون الممثل ليس له السيطرة الكاملة علي وظائف شخصيته أو أي شيء آخر فيصبح لدينا شخص سكير جزئيًا .

إن النظرات الثاقبة التحليلية النفسية يمكن أن تكون ذات قيمة كبيرة جداً. **اعرف نفسك.** هذه حقيقة خالدة ولكن لابد أن نبقي أعيننا علي عملية التعلم عن أنفسنا ونُبقي أعيننا أيضًا علي مهارة وإدماج المُعلم .

الفصل الواحد والأربعون

أساليب آخري

حسنًا هذا يشكل أساليب دافعة واضحة كثيرة مثل تلك التي كنا قادرين على تصنيفها. أليس هذا يعني أنه لايمكن أن يكون هناك أي أساليب آخري؟ بالطبع لا. وحتي وأنت تقرأ هذه فليس هناك شك أن أي عدد منكم كان يقول عند نقطة ما "نعم حسنًا ماذا بخصوص الإجراء الذي أحيانًا (أو دائمًا) استخدمه؟"

وإذا كان عندك واحداً فريداً في نوعه ومستعد لأن تتقاسمه فتفضل بالاتصال. وهذا علي أي حال تقرير مؤقت بقدر ما نعرف في هذه اللحظة ونأمل أن يستطيع القُراء مساعدتنا لكي نوسع من المجال المتاح في الفهم عن التمثيل كما تعلمنا من طلابنا الذين من وقت لآخر كانوا يقولون "وماذا عن ...؟" ولكن قبل أن نُبدد أو نُضيع البريد الغالي الثمن دعونا نُلقي نظرة على ما عندكم ونراجعه علي القائمة لدينا. هل من المحتمْل أن يكون مُركب من اثنين أو ثلاثة أو أربعة من تلك التي بالفعل على القائمة؟ أو هل هو بالفعل مجموعة متنوعة من واحد منهم؟

وفي الحقيقة كنا نتأمل اثنين لأجل الإضافة علي القائمة: الأول إجراء تعرفونه ونحن قد عرفناه لسنوات علي الرغم من أنه حتي الآن فإننا ننظر إليه كمركب من أساليب أخري أكثر. إنها العملية التي بها تصعد الجماعات انفسها إلي حالة حيث ١- لم

يعودوا يقلقون علي انفسهم ٢- يوحدون سلوكهم . ٣- يزيدون من نشاطهم حتي يصبح خارجالسيطرة .

ونحن نفعل ذلك في عمليات إحماء جماعية قبل العرض ولكننا نري ما يشبه نفس الظاهرة في رقصات الحرب وموحدو الموظفين في الشركات اليابانية والتغني بالشعارات ومسيرات الاحتجاج ... إلخ. وفي هذه العملية فإن أحد الأشخاص يبدأ التمرين ويلتقطه الآخرون ويقررون وتبدو قوة العملية فى اعتمادها على عدد الناس المشتركين وتكرار واستمرار الإعادة والانسجام في الإعادة وبساطة الإجراء .

ولمدة طويلة فكرنا في هذا الأمر كمركب من عناصر العدوي وهي الإشارة النفسية والتقليد والتنويم المغناطيسي وأشياء أخري قليلة. ولكن بخلاف الآخرين فهنا استسلام واضح للعقل في مقابل الأتوماتيكية والانفعال. وفي هذا الجزء فإن الناس يفكرون لأنفسهم بشكل أقل وربما يجدون أنفسهم يحملون إلى نقطة التعبير العاطفي الكبير. ولقد شاهدناه في سيج هيل عند هتلر ونراه فى تصفيق الأيدي للمنتصرين وفى جماهير آية الله الحاشدة والتي تضرب في الهواء بقبضة يداها وفى أناشيد الحشود من الناس الذين يُعدمون من غير محاكمة وفي الصياح الإيقاعي لمسيرات الاحتجاج. وأعرف أن الشعور كان هناك عندما كنت امشي في عرض علي دقات الطبلة وصَوت البوق الصادر عن الجماعة الموسيقية للسلاح الجوي عندما أصبحت إنسان إلي آخر مستعد لتلقي الأوامر عند الإشارة .

ماذا نُسميه؟ إذا استمر في أن يبدو فريداً بشكل يبدو صعبًا أن تعطيه تسمية خاصة؟ هل نُسميه استقراء أتوماتيكي للجماعات؟ أو هيستريا مفروضة علي المجموعة؟ حسنًا إنه أحيانًا ما ينتهي بالجنون أو حتي نوع انفصامي من الانحدار في الشخصية. وفي أي حال فما زال تحت الميكروسكوب ونحن نشاهد بينما جماعات الممثلين المسرحيين يصعدون إلي خشبة المسرح قبل العرض ويقومون بحركة ما وتدريبات كلامية في انسجام. وهذا يجعلهم يشعرون بالراحة والاسترخاء والتسخين والاعتماد على بعضهم البعض. ومتحمسين أكثر مما بدؤا وربما نضع هذا في القائمة كأسلوب ٤٥ ونترك لك الأمر في المناقشة .

والأسلوب الآخر وهو غامض إلي حد ما هو ذلك الذي قيل أن الفريد لانت كان يفضله وربما نطلق عليه "العزل" ولكنه مثل أو يشبه مجموعة أو خليطًا من الحقيقة والإيحاء الذاتي. وهو أسلوب تركيز توتر الفرد علي جزء غير متطفل في الجسد. وفي هذه الحالة فإن الشخص سوف يأخذ كل عصبيته ويضعها في يديه علي سبيل المثال. وهكذا بينما هاتان اليدان ربما يهتزان أو يشدان فإن بقية الجسم يمكن أن يتطهر من العصبية. وبلاشك أن هذا يعتبر ملائمًا إذا استطاع المرء أن يخطط لإبقاء اليدين في الجيب أو خلف الظهر. وبلاشك أنه يجب علي المرء تجنب شرب الشاي. وهذه العملية ليست بعيدة عن الطقوس البدائية في تكوين خطايا المرء علي حيوان يُضحي به وبعد ذلك إزالة الخطايا مع التضحية بالحيوان، فكر في هذا الأمر. وربما يكون هذا الأسلوب يحتوي علي نوع من الطقوس أيضًا .

وعندما نتأمل القائمة مرة أخري ندرك أنه من المؤكد أن هناك جزءاً من الرأي بين القُراء يتراوح من "لقد عرفت هذا طوال الوقت ولكن اطلقت عليه اسمًا مختلفًا" إلى "أوه ها هو أسلوب لم أعرفه" وينتهي الأمر بأنني استسلم. والآن فإنه يتوقع منا أن نمثل بالأرقام ونحن لسنا معنين أكثر من اللازم إذا لم توافق على هذا أو على تلك الناحية فى تصنيفنا: فأي محاولة لجعل المعلومات في متناول اليد بشكل أكثر دقة مفروض أن تثير عدم الاتفاق فيما يتعلق بدقة بعض الأجزاء ولكن إذا كان السؤال هل لابد أن تُكمل هذه القائمة على الإطلاق فإنه لابد أن ندافع عن ما فعلناه .

نعم إن القائمة مفيدة لكثير من المسرحيين وقد طلبها مئات من الناس ونعرف أنها قد أثبتت أو برهنت على نفعها فى استديوهات مسرح إنسمبل ونفعها العلمي (العملى). والثابت بالنسبة للممثلين هو تبريرنا الأولي أو الأساسي لتقديم قائمة الأساليب الدافعة.

ولكن لوقت طويل كنت أتلقي فانتازيا سرية والتى أعلنها الآن. وأحب أن أري هذه المعلومات تتدفق علي عامة الناس بشكل كبير. والتخلي عن أسرارنا التجارية لن يضرنا مع الجماهير ومعرفة الأعمال الداخلية للموسيقي والرسم لم تُلحق الضرر بتذوق الجمهور لهذه الفنون ولكن ساعد في تحسين تذوقها. ومع الملكات النقدية المهذبة بشكل أكبر أصبح الجمهور قادراً بشكل أفضل على تصنيف ما هو مدعى وما هو معتدل الجودة من ما هو أصلي وقدير .

وكنت سأحب هذا إذا كان هؤلاء الذين في الحياة اليومية يستخدمون أساليب التمثيل لجذب الشعر فوق أعيننا إذا كان هؤلاء قد شوهدوا يفعلون ذلك. وإذا لم تكترث بذلك فنترك الأمر. ولكن إذا شعرنا أنهم يفعلون هذه الأشياء لكي يستغلوننا بشكل غير عادل أو يضحون بنا فلابد أن نكون قادرين على تعريتهم أو علي الأقل نلحق بهم في العمل. وياله من مفتاح لاستخدام فهمنا لفن الكذب في البحث عن الحقيقة وكما قلت إنها فانتازيا .

الفصل الثاني والأربعون

التشكيل

كيف نعرف أن شخصًا ما يؤدي تصرفًا ؟ إذا لم يكن تصرفًا داخليًا تمامًا فإن الطريقة الوحيدة للمعرفة هي أن نري ونسمع ما يؤدي. وكيف نعرف أن شخصًا ما يمر باستجابة عاطفية؟ فقط من خلال ما نراه وما نسمعه من خلال لغة الجسد أو فى بعض الأحيان ردود الفعل الجسدية الواضحة بشكل أكبر .

إن ما نسمعه هو الشكل بمعني آخر إن أي سلوك أو مثير يمكن أن يُحس. وإذا استطعت أن تشم رائحته وتلمسه وتزنه وتضعه في مكان وتتذوقه فهذا هو الشكل. إن التحرك أو الوقوف ثابتًا إذا استطاعت الحواس أن تدركه فهذا هو الشكل .

وتستغرق التصرفات والدوافع الكثير من الوقت في الإعداد. ولكن إذا لم نستطيع أن نسمع أو نري النتائج فإنه لا يمكن التعرف عليها وعندما تكشف التصرفات والدوافع الزخارف الجسدية فإننا نقول إنها الآن "تتجسد". فإن المصافحة تحتاج إلي إشارة والحزن قد يكشف عن نفسه من خلال الدموع وإلا كيف يكون باستطاعتنا التعرف على الأفكار والمشاعر؟

التجسيد : وهذا هو أول تصنيف للمكونات الشكلية. وهو يعني تشكيل الأحداث غير المرئية. والتصرفات والدوافع ليست هي الأشياء الملتوية الوحيدة التي نجعلها

واضحة. فتأثيرات خشبة المسرح لابد أن تكون واضحة. فهناك هاتف يدق (يرن) وشخص ما لابد أن يرد عليه كيف نعرف ؟ نسمعه. وإطلاق النار من مسدس كيف نعرفه؟ لا نستطيع رؤية الرصاصة ولكن يمكن أن نري النار والدخان والتراجع ونسمعه بالطبع .

لقد صنفنا علي الأقل تسعة أنواع أخري من الشكل :-

الاحكامي : وهو ما يتعلق بالتفاصيل المزينة مثل الملابس والمكياج. والتفاصيل التكميلية مثل اللهجات وطريقة المشي والانتفاضات وأخذ الوضع والتنسيق والإيقاع السريع والسلوك المعتاد وعادات السخرية من الذات والتعليق على الشخصية وسرد الحكايات الفريدة عن الصراعات الداخلية .... إلخ. بمعني آخر لمسات من السلوك المعتاد والعادات التي تحدد بقية الشخصية والتي لا تغطيها التجسيدات المتعلقة بالتصرف والدافع والتفاصيل التي تساعد في تحديد الشخصية التي تحدث حيثما التصرفات والمشاعر لاتوجد. إنها تلك التي تبرز الشخصية .

الحركي : وهو أي شكل قادر على جذب الانتباه والاهتمام مثل الألوان الساطعة والأعمال اليدوية الغريبة والمجوهرات الجذابة والمشي الغريب والتحدث والوقوف والجلوس والتعرف والتآلف والسلوك الاجتماعي غير الثابت. كلمات عاطفية مثل: خائن معتوه . شيوعي . فاشستي . العلم. الناس. ليس أمريكيًا. ليس إستراليًا. الغش في الضرائب. السلام . الطاقة النووية والمشهد الدرامي والأسلحة والأدوات

الطبيـة الأجهزة العلميـة الدقيـقة. إنها العناصر التي نقدرها لإسهامهـا في العرض المسرحي. إنها ما تستحوذ على الاهتمام .

الجمـالي : وهو أي شكل يتصل بمبدأ السرور مثل الموسيقي الشهوانيـة، المناظر الجميلة، الأصوات، والحركات وأصوات البشر الجميلة وأيضًا ما هو مثير للأعصاب أو قبيح. أو سلوك كاشط يسبب الضيق والحزن. ويمكن أيضًا أن يشمل الأشكال الغريبة والمواد الفنية أو الأدبية التي هي دون. وأيضًا المشاهد وملابس التمثيل المثيـرة أو الجميلة وهذه دائمًا ما تتعلق بمشاعر السرور أو عدمه والتى ليست مصممة لجذب الانتباه لنفسها .

الروائي : وهي أشكال تحكي قصة إما من خلال وجودها أو تتابع الترتيبات. وكثيراً من الأشياء التوفيقية عن الأنهار والغابات والبحار يمكن أن تكون مؤثرة بدون وجود شخص واحد أو حتي هاوٍ أو عناوين. وهذه تروق لتذوقنا المنطقي أو العقلي .

الفني : وهو في حد ذاته لا يقدم أي شكل ولكن ترتيب وتنظيم الأشكال الأخري أي تتابعها توقيتها تأكيدها شرحها وتذوقها عند الاختيار. وهذه تشغل جزءاً من وظيفتنا البديهية كما أخمن وتتصل بالمعلومات الموجودة لدينا منذ الطفولة. وهناك البعض الذين يفترضون بلا تساؤل أن المرء ربما يولد بحاسة تذوق موروثة على سبيل المثال النُبل. على أي حال ....

الشعائري أو المتعلق بالطقوس : - وهو عادة لا يتفق مع العقل ولكن يروق لفرع آخر من الوظائف البديهية : الشعائر الدينية . الزواج . الجنازات . مهرجانات الحصاد . أو مهرجانات الربيع . أعمال الدجل والشعوذه. إحياء الذكري. أشكال تقليدية وتتعلق بالتضحية وهكذا أو اتباع چانك ربما يقترحون أن ما يتكشف هنا هو بعض من عروض اللاوعي الجماعي .

الحسي :- (ربما يقرأ الجنسى) وهو ما يتعلق بالإثارة الجنسية مثل الرقص واستخدام العطور .

ما يتعلق بالعادات :- وهي أشكال تتصل بفترات معينة من التاريخ: الموضة: اللبس القومي: الموسيقي القومية. الأعمال اليدوية .

الوظيفي :- وهو ما يتعلق بأدوات معينة ومهارات وأعمال وهوايات ورياضه أو عادات .

وقد يسأل المرء نفسه أين تقع "الأخلاقيات" من كل هذا ؟ والأخلاقيات عادة ما تتصل بجزء من كل من العشر أنواع المختلطين مع بعضهم. وهم لابد أن يتفقوا مع نواميس المجتمع .

والآن وبعد أن استعرضنا التصنيفات العشرة ماذا نفعل بهم؟ نستخدمهم ونضع التصميمات والخطط بهم وتحركهم ونمارسهم ونبتكر بهم تمامًا مثلما مثلما نفعل مع

السينفونية الجيدة حيثما سطور مختلفة من الموسيقي تتماشي مع الآت مختلفة ولكن الكل يتجمع لخدمة القطعة كلها. وهكذا يكون الحال مع المكونات الشكلية .

ويمكن أن يتواجد عدد منْ الخيوط الشكلية مع ما سبق ليضيف إلي الكل الأسلوبى. ويمكن أن يخبرنا المشهد عن جزء من الخبرة . والعادات تخبرنا عن جزء آخر. والصوت سواء كان زائداً أو ضعيفًا يخبر أكثر. والحركات والتجمع والإضاءة والإيقاع السريع والشرح وضع الأشياء بجانب أشياء أخري كل هذا يمكن أن يساهم. وتأثيرات خشبة المسرح مثل سيارات النقل وطريقة المشي والروتين والإسقاطات والدخان وتأثيرات المياه والإضاءة فوق البنفسجية والأقنعة والمكياج وألعاب الأكروبات والعروض وتتابعات المعركة كل هذه الأشياء تستخدم فى تنفيذ تأثير الإنتاج على الجمهور .

وفي وقت من الأوقات فإن المسارح كانت تنتهي عند مشهد سقوط الجليد علي خشبة المسرح، حمام السباحة أو تياران في الهواء. أما الآن فقد أصبح هذا الشيء قديمًا وهناك أشعة الليزر والانفجارات والدخول من سلك عالي وارتفاع المشهد عن الأرض وأكثر وأكثر من خفة اليد التي تتطلب الحيلة .

ربما يقترح الشخص المتشائم بأنه كلما كانت وسيلة التحايل دراماتيكية أكثر كلما بدا المخرج في حاجة إلي إخفاء ضعف النص أو العرض. وأعلم أنه كان هناك وقتًا كان فيه بعض الممثلين ليسوا قادرين على إنجاز المتطلبات التي وضعتها لهم. ومساندتي المعتادة كانت في تدعيم ذلك المشهد بموسيقي عاطفية مناسبة أو تأثيرات أخري .

وبمرور الوقت وثقت من الممثلين أكثر. وحديثًا فإن الموسيقي الوحيدة التي استخدمتها كانت قبل وبين وبعد المشاهد. هل هم ممثلون أفضل أو أنني اثق بهم بشكل أكبر؟ أو هل في الحقيقة إنني أحرم الجمهور من بعد إضافي ربما يستشعرون أنهم يستحقونه؟ من المحتمل أن تكون الإجابة بنعم علي كل هذه الأسئلة ومن الخطأ أن نُعمم بأن المرة الوحيدة التى يلجأ فيها المرء للتأثيرات الشكلية هي لمعالجة العيوب في القصة أو التمثيل . ويعمل أغلب المسرح على عدة مستويات في المرة الواحدة وتتراوح الخطوط المتعلقة بالطباق الموسيقي من ما هو بسيط كما في مسرح الشارع أو التراچيديا إلى الأوبرا والتى تبدو لي الانصهار النهائي للفنون الحية والفنون الآخري .

ولا داعي للقول، فإن نواحي عديدة من الشكل قد أصبحت مهددة على مر القرون لدرجة أن الخبراء الآن عددهم قد ازداد. كل واحد منهم متخصص فى أحد الفروع بشكل أوسع .

وهكذا لدينا المخرجون الموسيقيون ومصممو الملابس ومصمموا الإضاءة ومصممو الصوت ومصمموا الرقصات وفنانوا المكياج ومستشاروا اللهجات ومستشاروا الأمور الفنية ومستشاروا التاريخ. كل شكل من المجالات المتخصصة وعدد كبير من المتقدمين والصناع الماهرين الذين يوظفون لإخراج عمل هؤلاء الخبراء إلي الوجود. ومن الطبيعي أن يصبح كل فرد له دور لدرجة أن خبراتهم يمكن أن تتطلب وقتًا طويلاً من التعلم والتهذيب ولذا فإن الذي يقوم بالأداء المسرحي من الممثلين غير المؤهلين ربما يُلتمس له

العذر إذا لم يكن مسئولا عن أكثر من جزء صغير من الصورة كلها. ومع ذلك فإن هذا الجزء الذي يواجهه لابد من التعامل معه بمهارة كبيرة .

وكم المقدار المطلوب للممثل بالتأكيد معظم الشكل الإتقاني والجسدي وبعد ذلك جزء بسيط من كل شيء آخر وهذا يعتمد على الوظيفة المحددة الموجودة حينئذ. وأحيانًا ما يتولي المخرج تمامًا كل الأمور المتعلقة بالنواحي الفنية و الجمالية والطقوسية. وفهمنا لهذه الأمور بهذا الشكل بسبب كل التصنيفات فإنها تعتبر أصعب الأشياء في التقييم علي خشبة المسرح. ويمكن أن نقدر الصورة بشكل أفضل من حيث يجلس المخرج وأضف إلي ذلك العامل الحركي. ولذا غالبًا فإن ما قد يحكم عليه الممثل بأنه قطعة ديناميت في العمل من الشكل الخارجي يكون شرابًا فواراً وبلا طعم. ووراء هذه التصنيفات فإن الممثلين والمخرجين قد يتقاسمون المسئوليات .

وبالتأكيد فإنه ينتظر من الممثل أن يقوم بأداء المحادثة بطريقة صحيحة وأن تكون اللهجة صحيحة والإشارات الصحيحة و(التلقين) الصحيح وتوافقات العتف والعمل الصحيح واستخدام الدُعامات والحجم الصحيح والنطق الصحيح والإضافاتَ الصحيحة. ويمكن أن ينال الإعجاب وهو في الملابس والمكياج والشعر المستعار كل هذا إذا كان كل شيء صحيح "وحتي الآن فإنه لابد أن يقوم بالمسئولية كاملة وفي البروفة والعرض" ومن المفترض وقبل أن يترك مدرسة التمثيل فلابد أن يكون هناك على الأقل منافسة معقولة لكل هذه المهارات. ومن ذلك الوقت فصاعداً فلابد من توقع تحسين مهارته وذلك عن

طريق الخبرة الواعية وأيضًا لمساعدة الإشارات العاقلة التي تأتي من وقت لآخر من المحترفين في الفرقة . إن التفكير في مسألة الشكل بتفاصيل أكبر مما يتوافر هنا لابد أن يحتاج إلي مكتبة كاملة وأيضًا خبرة الحياة كلها. ولابد دائمًا أن نضع في أذهاننا بأن الجمهور هو آلهة وأن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها أن يتقاسم الخبرة المسرحية التي عملنا من أجلها لكي نحضرهم تكون من خلال الشكل وإلي أي درجة قد يساهم التخاطر العقلي يبقي هذا مفتوحًا أمام الأسئلة .

إن كثيراً من المخرجين مثلي عندما تواجهم مشكلة اختيار اثنين من الممثلين أحدهما خبيراً في الشكل لكن ضعيفًا في المضمون والآخر خبيراً فى المضمون ولكن ضعيفًا في الشكل فإنهم يختارون الممثل الجيد في الشكل عامة. فعلي الأقل معه سوف يري الجمهور ويسمع ما يحدث حتي لو افتقدوا التقمص العاطفي. وعادة يمكن للمخرج أن يجد أساليبًا للتعويض إلى درجة ما عن النواقص في المضمون. ومثل هذه الأساليب التجميلية ليست متوفره تمامًا لمعالجة العيوب في الشكل - نعم إنها يمكن أن تعطي الشخص الذي يتمتم ميكروفونًا لاسلكيًا ولكن ربما يثبت أن نطقه ضعيف غير مناسبًا.

وعلى الرغم من هذه القيمة في الإذعان لمصادر أخري من أجل دراسة أشمل عن الشكل فإن هناك بعض الملاحظات العامة التي لابد أن نذكرها هنا .

أولاً : إن هناك خطورة في توقع في أن الشكل يحل تمامًا بدلاً من غياب الدافع

التناسبي والتصرف. وما زال ممكنًا أن نري الإنتاج حيثما يظهر الممثلون مثلما في الصور المتحركة كل واحد يلتقط إشارته بشكل آلي في اللحظة التي ينتهي فيها الممثل السابق. والكل يُلقي بكلماته بشكل واضح وملون ولكن لا أحد يتفوق على الآخر على خشبة المسرح .

والأمر يشبه إلي حد ما قطعة من الملابس معلقة علي مانيكان متحرك في إحدي الفاترينات. وبوسعك أن تري ما هو مفترض أن يكون. ولكنها بلا قلب أو عقل ويمكن أن يتعرف الجمهور ولكن قد يضطر المخرج إلي تدعيم هذا من خلال الموسيقي العاطفية لكي يتملق جزءاً من التقمص العاطفي من الجمهور .

وفى الأيام الخوالي عندما كانت الأساليب المسرحية المعروفة هي في كيفية التعامل مع الجسد والصوت فإن مثل هذه العروض الخارجية كانت تُعرف فيما يسمي "بالعمل علي الأسلوب" أما الآن فنحن نسمي هذا "الإشارة" بمعني قراءة حركة التصرفات أو المشاعر. والآن ولأننا نعرف عن أساليب المضمون أيضًا فلابد ألا يكون هناك أي عذر لعدم كسوة قطعة الملابس بالقلب والعقل وأيضًا الجسد .

ومن بين العيوب المصاحبة للإشارة الميل إلي "إذاعة العرض" وترك الصوت والجسد ينطلقان في جولاتهما المخصصة بينما يكون العقل فى مكان ما. ولقد وبالطبع عرفت علي الأقل ممثلاً يعمل علي خشبة المسرح براديو ترانستور صغير مثبتًا عند فتحة الأذن. بينما هو كان يجمع نتائج السباق ولم تفوته أي إشارة. وفي الحقيقة فإنه بين

الإشارات فربما كان من وقت لآخر يهمس بالنتائج للآخرين علي خشبة المسرح والذين كانوا مكرسين بشكل متساوٍ لخدمة العرض .

وبالطبع فإنه يتوقع أن تستطيع دائرة التركيز عند المرء أن تعدو في كل أنحاء المكان ولكن من الناحية النظرية لابد أن يكون هذا لصالح خدمة العرض .

وهؤلاء من الذين قد اضطروا للعمل مع ممثلين محمولين على القيام بعمل اتوماتيكي لابد أن يكون عندهم قصص وفيرة مثل أحد الممثلين الذين هم ساقطون ويتخطون قليل من الكلام في إحدي الصفحات ولكن الممثل الآخر يبقي غافلاً ومع ذلك يلتقط إشاراته بنفس الترتيب المبرمج للكلام والذي ليس له علاقة الآن بما يقوله الممثل الساقط .

وبعض الممثلين يصرون فعلاً علي أن الآخرين لابد أن يتصرفوا بطريقة لا تزعج أو تؤثر في الأنماط الحركية والكلامية التي صممها هؤلاء لأنفسهم. وحتي النظر إليهم فى أعينهم يمكن أن يطيح بهم وإذا كان لابد أن تنظر إليهم فستضطر أن تحصر نظرتك في مكان وسط جبهاتهم. وللأسف فإن مثل هذه الحركات والتي تُسمي حركات القراءة لن تختفي من علي خشبة المسرح في العالم .

وهناك ملاحظة أخري فيما يتعلق بالعرض المسرحي المُشار إليه وهو ميله للرجوع إلي التقاليد المسرحية أكثر من الأصالة. وحتي أحيانًا الرجوع إلى تصنيف الشخصيات وصف الشخصيات الأولي أو القراءات القديمة. وعندما يبحث المرء ما هو متوقع من

الفرد أن يقلده فإن المؤشر على الأقل يتوقع منه ملاحظة كل الزخارف الشكلية مثل الشعور الحقيقي كيف يبدو البكاء الحقيقي؟ دع الحركات القارئة الفاحصة على الأقل تحاول أن تكون مقنعًا ولكن كثير من الممثلين لايتضايقون حتي من ملاحظة الشيء الحقيقي وربما فى الحقيقة يحصرون ملاحظاتهم على ما فعله ممثل آخر في ظروف متشابهة أو حتي ما فعلوه هم أنفسهم في عروض أخري وربما يرجعون إلي تقاليد مسرحية. ولكن كم عدد المرات التي نري فيها العينين تجففان بلا تفكير مرة واحدة في الأنف الذى يسيل؟

ومع ذلك هناك تنبيه آخر يتعلق بالكلام السريع. من الممكن أن يكون هناك عدد كبير ممن ينظرون فى العيون والحيل ذات المغزي لدرجة أنه من المستحيل تقريبًا التعرف على المادة المهمة أو المتصلة في العمل. وليس عند الممثل الضعيف فرصة وسط الأشياء المتحركة والوسائل الميكانيكية وحركات السير والتقدم وأمور الرفع والمؤثرات الطائرة والدخان والضربات وتنافر النغمات والرعد ووميض الضوء في المشاهد المزخرفة.

وذات مرة كان إعداد الأوبرا يتم من خلال نسيج تتخلله خيوط معدنيه ذهبية وعندما كانت الأضواء تُضاء كان الجمهور لا يرى وكان هناك ممثلون علي خشبة المسرح ولكن من كان باستطاعته رؤيتهم؟

وهناك أيضًا خطورة في كون المرء يحصر في المعركة بين المصممين. ولذا فإنه غالبًا لا تُري التصميمات كثيراً لتخدم المسرحية .

ونفس الحرص لابد أن يُلاحظ بالنسبة للممثلين المسرحيين والذين يمكن أن يكونوا متأنقين وأذكياء مع الشكل لدرجة أننا لا نستطيع أن نجد مضمونًا لديهم. وكان عندي مشكلة في العثور على الملاحظين القليلين الذين كان بوسعهم أن يخبروني عن خط القصة الذي يختبأ فى الإنتاج كما هو الحال في العمل الإسترالي. وكلما اكتسبنا تكنولوچيا شكلية أكثر كلما بدا أننا في حاجة إلي الأنظار .

وبإختصار وبينما محتويات المضمون تعتمد على كيفية البشر فإن محتويات الشكل كانت ويتوقع ان تستمر في التطور حتي المعركة الفاصلة الكبري .

وكل تكنولوچيا جديدة تمد المسرح بإمكانيات متجددة من أجل وسيلة شكلية أكثر مما في الطبيعة ولكن تحتفظ بها كخطة سرية احتياطية .

ووراء ذلك الموضوع قد تكون هناك أسئلة فلسفية، كيف تتوفر لنا المقدرة على الخلق والإبداع كما فعلنا ؟ هل نحن نتنافس مع الطبيعة؟ هل نحن هنا لكي نشغل ما تركته الطبيعة؟ أو ماذا ؟ .

الجزء الثاني

- وضع الأمور كلها مع بعض من أجل الجمهور

- الأداء المسرحي

الفصل الثالث والأربعون

التمثيل والأداء المسرحي

إننا الآن مستعدون للتقييم بشكل أكثر واقعية أو موضوعية أليس كذلك أن تعليقاتنا على التمثيل لم تعد محصورة في "إنني احببته" أو العكس: هل هم؟ إن كل فصل قد نبهنا إلي شيء ما نلاحظه في التلفاز أو السينما أو خشبة المسرح أليس كذلك؟ ودعنا الآن نُراجع القائمة وافترض أن هناك على خشبة المسرح شخص

١-مسترخي .

٢- مليء بالقوة والنشاط .

٣- يؤدي صُداقات نظيفة وواضحة .

٤- قد حرك تصرفاته بشكل متناسب .

٥- يتنقل بشكل سلس بين كل تصرف .

٦- قد وصف تفاصيل المضمون والتفاصيل الرسمية بدقة وبشكل مستمر .

٧- متنبه ٨-يمكن أن يؤدي تصرفات تكميلية متعددة .

٩- قد صمم لحظات مدهشة أو "خطرة" .

١٠- يمكن أن يتنقل بشكل سلس بين التصرفات الرئيسية والتكميلية .

١١- يمكن أن يوجد صلة مع التركيز بين الدُعامات والناس الآخرين على خشبة . المسرح وكلاهما كمصادر للدافعية وكأشياء يتم التعامل بها .

١٢- لديه تكيفات يبدو أنه عمل من خلالها كشيء ثانوي .

١٣- لا يؤدي تلك التكيفات .

١٤- لا يتلاعب بمشاعره .

١٥- لا يتلاعب بوصفه للشخصية .

١٦- يمكن أن يتكيف مع الأحداث بدون أن يؤثر سلبًا في وصف الشخصية العلاقات أو توجيه المشهد .

١٧- لديه المقدرة على لحظات متعددة الوجوه حيث على سبيل المثال تنطق الكلمات بشيء ويفعل أو تفعل التصرفات شيء آخر والمشاعر شيء ثالث .

١٨- يمكن أن يعرف مستويات عديدة من المشاعر مرة واحدة .

١٩- يُظهر تحكم وتذوق جيد متصل .

٢٠- يبدو مثقلاً .

٢١- يستعد من حيث أتي وحيث يذهب .

٢٢- وفي المشاهد التي تتطلب ذاكرة الحس يسمح بالتأثير التام ممن هو غير مرئي على سبيل المثال الاستماع إلي الصوت الآخر في محادثة هاتفية .

٢٣- عند مخاطبة الجمهور دائمًا ما يتصل بالجمهور أو بالكاميرا كهدف للتصرف ويُدعم هذا التصرف التكميلي الرفيع عندما لا يخاطب الجمهور مباشرة .

٢٤- دافيء وحساس .

٢٥- لديه سيطرة سهلة على التوقيت مع الآخرين علي خشبة المسرح .

٢٦- يعرف كيف يخفي الفن .

٢٧- يعرف ومتي يؤدي ما هو صغير وما هو كبير .

٢٨- لديه سيطرة تامة علي الصوت والجسم .

٢٩- لا يُصاب بالإحباط في كشفه من النواحي الخاصة لطبيعته .

٣٠- قد استخدم الإبداع الفائق في بناء الشخصية والعلاقات .

٣١- يمكنه التحكم في المناقشات الشخصية أو العادات حتي يكون وصف كل شخصية شيء فريد كما يريد .

٣٢- بعناية يوفق استجابته مع المثير بينما يتكشف.

٣٣- يمكن أن يمارس التأثير الموحد .

٣٤- يعرف متي وكيف ينوع الحركات غير تلك الصغيرة والكبيرة .

٣٥- يمكن أن يجد فكاهة في الحزن والعكس صحيح .

٣٦- يعرف كيف يؤدي دوراً ضد .

٣٧- لا "يُطلي الذهب" ولا يصَبغ زنبق الماء . ٣٨-لايُعلق علي أدائه .

وإذا كانت إجابتنا الآن هذا هو التمثيل فإن إجابتي كذلك .

ومن ناحية أخرى إذا شاهدنا شخص يقدم وهو ١- لديه سُلطة .

٢- لديه سيطرة تامة على الجمهور ويمكن أن يقرأ بسرعة .

٣- يمكن التعرف عليه بسهولة عند مستوي ما .

٤- واضح على الأقل في مستوي واحد من التأثير أو الاتصال .

٥- لديه توقيت جيد فيما يتعلق بالجمهور .

٦- يشرح جيداً . ٧- يزرع وينجح بشكل رفيع .

٨- يوجه الاهتمام ويُسيء توجيهه عندما يتطلب الأمر الإخفاء .

٩- له أو لديه حب شخصي .

١٠- قد دَعم استمرارية كل عناصر التمثيل .

١١- اقتصادي وكُفء .

١٢- مناسب وجميل من ناحية الصوت والجسد .

١٣- يمكن أن ينفذ أو يؤدي عناصر مثيرة أو مدهشة .

١٤- له علاقات تناسبية مع الآخرين ومع الدعُامات الأخري علي خشبة المسرح .

١٥- تكيف بشكل مريح مع الوسيلة أو مع حجم خشبة المسرح وقاعة الاستماع .

١٦- يمكن أن يسيطر أو يستسلم طبقًا للمتطلبات .

١٧- لديه هجوم شجاع وهش .

١٨- لديه مهارة غير واعية بالنفس في فن المسرح .

١٩- لا يبدو غبيًا علي خشبة المسرح مع الملاحظات الخاصة التي قد لا يشاركه فيها الجمهور .

٢٠-مستعد لاعطاء كل عرض أفضل ما عنده .

حينئذ فإننا نميل لأن نقول "الآن هذا هو العرض المسرحي"

إن **التمثيل والأداء المسرحي** هما تعبيران يستخدمان عادة بشكل متبادل وبينما قد يكون هناك الكثير من الروابط بينهما (الهامة) فإنني اشعر بأن هناك روابط أساسية كافية تستحق أن نذكرها. وكثير من الممثلين الجيدين هم ممثلون مسرحيون جيدون والعكس صحيح ولكن للأسف فإن الكثير أيضًا هم ممثلون أو ممثلون مسرحيون .

وعندما أعددت هذه القائمة للمرة الأولي كنا نفترض ببراءة أن هذه الاعتبارات تنطبق فقط على المسرح الطبيعي. وفي الحقيقة فإنها تنطبق على كل الأساليب التى تتعلق بالتمثيل فى كل وسائل الإعلام وأيضًا على المجالات الأخري في الفنون الحية. ويسمع المرء عن الموسيقي غير المنتظم وهو يتطلع إلى كثير من هذه المعايير .

من فضلك لاحظ أنه في كتابة قائمة هذه المعايير لم يقال أي شيء فيما يتعلق بمدي حب الجمهور الشخص أو آمن بوصف الشخصية. وغالبًا فإن ملاحظة كل المعايير السابقة يمكن أن يخلق شيء يمكن التعرف عليه ويثير التجاوب إذا كانت الشخصية مصممة على فعل هذا. والفعل أو عدمه قائم بشكل كبير علي ما يُجلبه الجمهور معه وأيضًا على خبرته قبل ذلك. وبعد وقت قصير سوف نناقش هذا الموضوع بالتفاصيل .

وبالضبط كما أن هناك طرق عديدة للاقتراب من الموسيقي فهكذا يكون الحال مع تمثيل أو تأدية العروض. وهنا أربع طرق والتي بالممارسة قد تكون متبادلة أو تتحد جميعها في نفس المسرحية .

الإشارة :- وهنا فإننا نشير ليس إلي الأسلوب الدافع ولكن إلي طريقة الاقتراب من المسرحية كلها. هل تتذكرون التمثيل بالأسلوب؟ هذا هو الإجراء أو الطريقة لقراءة الحركات وهو قد يكون بسيطًا أو رفيعًا ويصل إلي درجة عدم إمكان تمييزه عن الهدف الأخير الذي يقع أسفل. والنتائج العادية قد تُغري بالتعاطف ولكن نادراً ما تُغري بتقمص الشخصية .

الطريقة المخلصة : وأحيانًا ما تسمى الصارمة والجادة وهنا فإن الممثلين و الذين يبحثون عن إنجاز تعليمات المخرج أو المؤلف يميلون نحو إبراز النتائج. وهم يحاولون أن يؤدوا المشاعر التى لا يمكن اللعب بها وتاريخها وشخصيتهم أو المسرحية (لا نعني شخصيتهم بل شخصياتهم) .

طريقة افعل الشيء الذي يخصك :- وهنا ينجح الممثل الذي يوجهه مخرج غير محبط أو يوجهه مخرج مبسوط من تخطيط خشبة المسرح وتاركًا كل شيء آخر للممثلين وبينما قد يكون أي شيء فإن ما يأتي به الممثلون قد يكون جيداً ومؤديًا بشكل حسن. فإن الأجزاء غالبًا لا تتصل ببعضها مثل الأجزاء التي في الألغاز ومثل الصورة المُركز عليها والمضاده جيداً. تلك الصورة الفنية المهداة من صديق قد أمسك به من أسفل الرقبة. وربما كان هذا كل ما يمكن تذكره عن ذلك الصديق وربما كان هذا العرض الذي يجري هو الشيء الوحيد الذي يستحق أن تتذكره أو تذكره عن الإنتاج. ولكن ماذا عن بقية المسرحية؟ إن مثل هذا التمثيل يميل إلي أن يؤدي إلي العُزله عن الآخرين في المجموعة. وغالبًا ما يُشار إليه بالتحدث من داخل كابينة الهاتف .

العرض المدمج :- وهنا يحاول الممثل بلا أنانية أن يقدم للمسرحية ما تستدعيه حتي لو كان هذا الأمر يتطلب جهداً كبيراً وتفاصيله تتناسب مع وصف شخصيته وأيضًا علاقاتها. ومثل هذه الطريقة لها فرصة كبيرة جداً لجلب التقمص العاطفي وأيضًا التعاطف .

وهذا ليس معناه تشويه سمعة أو المنافسة مع أي من هذه . وكل هذه يمكن أن تكون طرق في الاختيار عند توافر طرق الإنتاج المناسب ولكنها واضحة مثل الموسيقي الكلاسيكية التي تختلف عن موسيقي الجاز. ومما يؤسف له غالبًا أن الاختلاف يضيع عند الجمهور إذا لم يكن الملاحظ حكيم بشكل خاص. وتبقي مثل هذه الحكمة شيئًا نادراً.

دعنا نتقدم مع تفاصيل الأداء المسرحي. لقد وصف البعض التمثيل بأنه مثل بناء ساعة سويسرية جميلة والأداء المسرحي مثل بيع هذه الساعة. وبعد خلق وصف للشخصية متعددة الوجوه لا تُقدر بثمن من الضروري الآن تقديمها للجمهور. وهنا نأمل في أن نعرض جوهرة التمثيل فى مكان يضمن أن الجمهور سيتأثر به تمامًا. وهناك حس بسيط في الممثل الذي يصف بمشاعره النهاية الدرامية التى وصل إليها إذا كان يتمتم أو يختنق عند أخبار الكلمات التى انتظرناها طوال المساء أو يخطيء فى توقيت إخراجها. أننا نُعتبر خادمون للجمهور بالمعني الحقيقي ولهذا لابد أن نكون متأكدين من أننا نخدم الجمهور بشكل عادل .

نعم لقد نشأت فى بيئة أساءت تفسير "ستانسلافيسكي" وكانت تعتقد أنه يقول إذا كان ما فعلناه صحيحًا فإن الجمهور سوف يتلقي التأثير الكامل حتي لو لم يصل إلى سمعه – وبعد ذلك وفجأة وفى حوالي عام ١٩٤٥ فإن زملائي كانوا في فوضي وكان لدينا كتاب ستاتسلافيسكي الذي لم ينشر بعنوان **بناء الشخصية** . كان هذا الكتاب علي أكشاك بيع الكتب بالشوارع وقد سأل ماذا عن موسيقي الكلمات، تلوين وجمال الصوت والمثابرة على اللهجة والحركة والتوقيت ... إلخ . وهذه أيضًا تكمل الحقيقة لكي تجعلها أكثر استساغة وأيضًا أكثر قوة فى التلميح. وهذه أيضًا أدوات بها ننَقل جمهور الليلة وإلي هذا اليوم، فإن هناك ممثلين يتمسكون بالتصور القائل بأن "الحقيقة سوف تفصح عن نفسها" .

إن هناك فنًا فى التعامل مع الجماهير فهناك مهارة خاصة فى التأكيد بأن هذا الجمهور قد وضع فى مغامرة مناسبة بشكل خاص له وبعد ذلك ربما يفهموا بشكل أفضل الفرق بين قراءة كتاب وبين تجربته التي ستتحول إلي شرارات وخفقان وتوهم بالحياة . ليست الحياة نفسها ولكن تنافر النغمات الفني. والفرق بين تنافر النغمات الخاص بضجة المرور ومسرحية جيرشوين **الأمريكي في باريس** إنها الحقيقة الفنية والفصول التالية التي تتعلق بأدوات الأداء المسرحي .

الفصل الرابع والأربعون

تجارب الأداء والاستماع

إذا تجرأ الفرد على التعميم فيما يتعلق بعملية الاستماع فإن الاقتراح هو معاملة ذلك على أنه موضوع غير شخصى بقدر الإمكان. والممثل المسرحي لديه بعض المهارات التى يبيعها وهذا يشمل الحيوية التي تقوم عليها هذه المهارات. وقد يقترب المرء من الممثل الذي يؤدي تجارب الاستماع والأداء بنفس الحرارة والود كما هو الأمر مع بائع عند خط التجارة يقترب من المشتري في محل .

وبعد التحيات الودية فإن المرء يكشف عن منتجاته بشكل جذاب على قدر ما يستطيع ثم بعد ذلك يتركها للمشتري حتي يقرر أمره "نعم يمكننا استخدام خمسة من تلك، واحد من هذه واثنين من هؤلاء". أو قد يقولون "لطيف جداً ولكننا لا نُعامل هذا الخط الآن" أو ببساطة "لا شكراً" وإذا لم تكن سمحت لمهاراتك بأن تتراجع أو قد وصلت وأنت سكير فإن مثل ذلك الرفض لابد ألا يُري وهو ينعكس عليك شخصيًا. طريقة واحدة أو أخري. إنك تبيع إنتاجًا وإذا لم يكن إنتاجك مناسبًا فلأي قدر من التملق يستطيع أن يُبرر التأثير في البيع. ولكن ربما لن تستطيع أن تحافظ على مهارتك بحالة جيدة. وفي هذه الحالة يمكن أن تعرض صنعة رديئة وتستحق أن يرفض عملك .

ولكن المخرجين يسمحون بأن تؤثر الأعصاب في عرض القدرات ويمكن عادة أن يروا أن لديك شيء ما لتبيعه ولكن يسمحون بأن يكون هذا في يوم آخر. أو أن الأعصاب قد قللت من العرض الحقيقي وعادة يأملون بأن يكون الشخص الذي يبحثون عنه. وكلما استطاعوا أن يلقوا بالعرض بشكل أسرع حسب متطلباتهم فكلما استطاعوا وقف البحث وبسرعة. ويمكنك وبشكل آمن أن تفترض أن من يؤدي ويجرب أداوه هو بالفعل كذلك. وفي أي حال فإنهم ليسوا الأعداء .

وكما قد يبدو الأمر غير معقول فإن تجارب الأداء والاستماع عادة مؤلمة بشكل أكبر بالنسبة لمن يقومون بها وليس هكذا الحال بالنسبة للممثلين المسرحيين. ولذا فإنك قد تبذل قصاري جهدك بدون خوف أو رعب حماس ونشاط وود - حسنًا. ولكن ليست الحياة ويأس الموت وهو الذي يظهر غالبًا بشكل واضح جداً خلال أي شيء آخر .

ولابد أن تكون المادة مختارة بعناية ومجهزه أيضًا. أجزاء بسيطة لا تتعدى أربع دقائق إذا كان هذا ممكنًا وأن تعرض نقاطك القوية بشكل مفهوم ومُرتب كما تسمح بذلك عبقريتك. وإذا طُلب منك قراءة المادة اجعلها كشيء خاص بك مثل ستراس برج "القراءة الأولي" (والذى سيوصف في الفصل الخاص من التجارب) إذا كنت تعتقد أن المخرج مستعد للتسامح .

ومن ناحية أخري إذا كانوا يتوقعون وصف كامل للشخصية بسرعة، اجري تقييمًا للتصرف المشهدي واعمل في تكيفات قريبة مميزة وبدون خوف أو صل الأشياء

بالشخص الذى تقرأ له تصرف صغير بتصرف صغير وصل الأشياء حقيقة. شاهد واستمع بشكل كامل إلى الشخص الذى يقرأ تقرأ معه و استخدم ذلك في المساعدة علي بداية تصرفك التالي بالنسبه له .

وقد اكتشفت "ساندرا بيتس" وهي مخرجة عظيمة طُرقًا لجعل من يقدمون تجارب أدائهم يعتقدون أنهم كانوا يساعدون الممثل الآخر على أن يجرب أدائه. ومثل هذه الخدعة تميل إلى استرضاء الممثل العصبي وتفتح أمامه الطريق بشكل كبير وتولد درجة من الدفء الذي ينتهي بالإخلاص. أليست وسيلة جيدة لتجعل نفسك تعتقد أنه ليس أنت الذي تقدم تجربة في الأداء ولكن الشخص الذي تقرأ معه؟ إنك ببساطة تساعد في تأدية عملك بدلاً منه .

واجعل من هذه التجربة شيئًا ممتعًا. ولم لا؟ إننا هنا ولم يجبرنا أي شخص على تجربة الأداء أليس كذلك؟ السُلطة والأداء والشجاعة لكي نخاطر بما هو غير متوقع وفيما وراء ذلك قد لايكون أي تنبؤ عما يسألك عنه كل مخرج. ولكن إذا استطعت وبسرعة أن تستقطب كل أمر من الأوامر أو التعليمات وفقًا للتصرفات والمشاعر والتكيفات فإنه لابد أن يكون لديك مصاعب قليلة .

ولابد من الخوض فى ثلاثة تفاصيل هنا تتصل باختيارك لتجربة أداء الجزء وهذا قد لا يكون سهلاً كما يبدو .

أولاً : قرر ما هي النقاط التي يمكن أن تبيعها قوتك. هذه في حد ذاتها قد تكون

بحثًا ممتداً ولكن بالتأكيد وبعد سنوات طويلة في العمل أو المهنة فإن ما يمكن أن تحصل عليه يُلخص في أو يمكن تلخيصه في إعطاء صورة عاجلة عن كيفية فعلك للشيء .

وليس هذا هو نفس الشيء مثل سؤال نفسك كيف تستمتع بفعله. وهذا قد يكون له صلة بسيطة بمقدرتك الفعلية على تسليم الأشياء. وضع في حسبانك أن الهدف من تجربة الأداء هو الحصول على وظيفة. والذين يقيموا تجربة أداءك سوف يقيمون كيفية التعبير وليس كيفية رغبتك في التعبير. وحديثًا فإننا قد أصدرنا نداء إلى بنت تبلغ من العمر اثنان وعشرين عامًا وهي ساذجة ومُعرضة للسقوط إلى حد ما. وكانت إحدي الممثلات التي ظهرت في حوالي الخمسين من عمرها ولم تكن السنوات لطيفة معها وقد استعملت في المسرحية وسائل التجميل بشكل زائد وكانت متأكدة بأن الناس سوف يظنون أنها بنت في العشرين من عمرها في مسرح يتسع لمائتين وثلاثين فرداً. شيئًا محزن ولكن حقيقي. لا لم تحصل على الدور .

وعندما تكون قد اكتشفت النقاط التي يمكن بيعها ابحث عن مشهد قصير يُعطي تلك الملامح أو النقاط أو الفرصة لكي تكشف عن نفسها للحظة على الأقل. وليس هذا فقط ولكن أيضًا اعرض مقدرتك علي التنقل بسهولة وبشكل منطقي من نقطة إلي أخري واكشف أيضًا عن مقدرتك لإظهار المشاعر الحقيقية العميقة. إن العاطفة العميقة على الأقل مع لقاء واحد من المشاعر أو الموقف مثل الحزن الحقيقي ولكن محاربته

بابتسامة. ذلك النوع من الأشياء. ودائمًا لمسة فكاهة حتي إذا كنا نراه فقط كوسيلة من التعايش مع موقف جاد ولكن لا تُعلق أبداً علىٰ نفسك وأوجد صلة بينك وبين من تمثل له حتي ولو كان شريكك فقط ذاكرة حس. مثل الأمر عندما تتحدث علي الهاتف وإذا استطعت أيضًا أن تتمكن من احتواء تصرف تكميلي في مشهدك تؤديه مع تردد أو مقاطعة في التصرف الرئيسي فلا تتردد في فعل ذلك. فذلك سوف يكون له انطباع شديد ولكن دائمًا أدي التصرُفات ولا تؤدي الصورة أو المشاعر أو التكيفات .

التصرفات وكل هذا يضغط في أربع دقائق. موافق؟ بالكاد مشروع سهل وبالطبع فإن معظمنا سوف يستقر علي تحفة واحدة مع مطلب أو اثنين مفقودين .

وفى أي حالة جهز عملين وقسم نقاط البيع بين اثنين ولكن دائمًا اعرض أفضلهما ، أولاً. وبعد ذلك إذا كانا مهتمين فسوف يسألان "ماذا عندك أيضًا ؟" ومن الحكمة أن يكون لديك عملين على أية حال وهم قد يسألونك حتي عن العمل الثاني أولاً .

وقد يستغرق الأمر منك سنوات حتي تعثر علي الأداء والذى هو متقنًا وبعد ذلك وعندما تنضج صفاتك فقد تبدأ البحث عن كل الأشياء مرة أخري .

ثانيًا : هناك تحذيرات قليلة بوجه عام. فلا ننصح أن تؤدي تجربة أمام مؤلف عن مادته الخاصة. فإن الفرص هي أنه لايستطيع أي شخص أن يؤدي كتابته بطريقة عادلة في تقديري وأنت تخاطر بكونك مرفوضًا إلا إذا حالفك الحظ بالطبع ولكن هل يستحق الأمر الفرصة؟

وأيضًا لا تتوقع «أن يكون كاتب مسرحي عظيم ما قد كتب بالفعل تجربة أداءك أو أجزاء منها لك. وربما تضطر لأن تبدأ بمشهد طويل لمسرحية تحتوي على أجزاء مبعثرة مما تحتاج إليه وتجزءها ثم تضم الأجزاء مع بعضها أو حتي تضم أجزاء أخري من المسرحية. ومازال الأمر أفضل. اكتب ما هو خاص بك أو اجعل شخص ما يكتبها لك .

وبالمصادفة فإنني أحد المنشقين الذين لا يعتقدون أنه يجب عليك أن تقوم بتجربة أداء للدور ومتنكراً كفكرتك عن الشخصية. وأحيانًا قد ينجح الأمر وغالبًا يفترض أن يغتصب وظائف المخرج ويقترح ألا تكون مرنًا مع التغيير. وهذا هو كيفية رؤية الشخصية. خذها أو اتركها. نعم بعض المخرجين سوف يأخذونها واعتقد أن المخرجين الأفضل ربما يتركونها .

واقتراحي ببساطة هو أن تعرض سلعك واترك الأمر للمخرج ليقرر إذا كانت مؤهلاتك يمكن تشكيلها لإخراج مفهومه عن الشخصية. وربما تتعلم أن المخرج الذي يستطيع الاكتشاف وتقدير مؤهلاتك هو الشخص الذي يستطيع أيضًا استغلالها في أدوار نفع. والآخرون قد لا يستحقون العمل من أجلهم .

واتذكر تجربة أداء عن دور سكاي ما سترسون في دوره عندما كانت تتكون فرقة الطريق والتي كانت تسمي **الفتيان والدمي** وذلك في عام ١٩٥١. وقد قام بتجربة الأداء أسماء كبيرة وكان كل شخص تقريبًا يرتدي القميص الأسود ورابطة العنق البيضاء والجاكيت المُقلم والقبعة الناعمة وواحد فقط لم يكن كذلك وقد نال العرض ولم يكن اسمًا كبيراً .

وعندما يأتي الأمر لمحاولة فعل شيء ما مختلف أو ذو حيلة فإنني أتفق مع ألان چي ليرنر بقوله "لكي تكون جيداً يمكن أن تكون مختلفًا بما فيه الكفايه" كن شجاعًا ولا تكن خائفًا من كونك غير تقليدي إذا كان هذا أنت ولكن الحيل الذكية يمكن أن تكون رفضًا .

كن نظيفًا . وأيضًا مستعداً بقدر ما تستطيع ولا تكن أبداً فى موقف الدفاع وكن متفتحًا ومهذبًا دائمًا ولا تدفع الأمور أو تستخدم القوة وكن سهلاً ولكن قويًا وذو سُلطة ولا تشرب الخمر أبداً أو تستعمل المخدرات قبل تجربة الأداء واسترخ لاستخدام الأساليب الدافعة أكثر من المواد الكيميائية .

وتذكر ليس هناك عار في عدم الحصول على الوظيفة فمعظم الوقت أنت وأغلب الناس يخفقون فى تجارب الأداء. وربما قد تكون ممتازاً ولكن ليس كذلك مع الدور أو أن تكون الكيمياء أو التناقض بينك وبين شخص ما مثل بالفعل فيهما شيء ما خطأ وقد تكونا متشابهان أكثر من اللازم فليس هناك تشهير بسيارة اللورز رويس التى تغسل في تجربة الأداء عندما يبحثون عن موتوسيكل هارلي ديڤيد ستون أو سيارة نقل حمولة عشرة أطنان .

وثالثًا : السؤال عن نوعية النجوم بعض المخرجون يشيرون إليّ ما يُعرف **بالتحميل** والكثير ينظرون إليه كسر نهائي وانت تولد به وهذا هو كل شيء فلماذا لا أصدقه؟

وأقرب شيء قد يريد المؤدي أن يحدث هو محاولة إضافة الدور لتجهيز الأحمال. بمعني إذا سمعت أن الدور هو لسيدة شريرة وأنت مستعد للمخاطرة بتصديق الشائعة وتبدو شريراً فيمكن أن يتم ذلك ولكن هل ذلك سوف يزودك بحمل متعذر فهمه؟

جرب هذا مع أصدقائك. أولاً جهز عاطفة عميقة حقًا عن الرغبة فى تدمير شيء ما، ذاكرة العاطفة، كما لو، الإخلاص أسلوب ما، يصل حقًا بعمق إلي داخلك ويشعل النشاط فيك. والآن وعندما تتدفق المشاعر فببساطة تبني موقفًا في تأجيل أي شيء تميل إلي فعله. وأيضًا لا تترك أي شخص يقيم مشاعرك وقم بتأدية دور رئيسي مثل "يرحب بي" على شخص ما أو "تقدر حجمه" أو "تقرأ ما بداخل عقلي" تصور سلبي وليس مُلزم ولا تشاهد نفسك. فقط شاهده ودعه يخبرك كيف عبرت. والفرص هي أنه سوف يقوم بذلك في الوقت المناسب دون أن تطلب أنت ونفس النوع من الأشياء ينطبق على كونك تبدو غامضًا وذو جاذبية جنسية وشريراً وأى شيء. جهز عاطفة قوية عن سر عميق ما أو رغبة جامحة أو فوزك في اليناصيب وبعد ذلك غطي على الأمر من خلال موقف متنكر واستمر في عملك وأنت تؤدي تصرفًا سالبًا جداً علي شخص ما أو شيء ما وليس علي نفسك وابعد اهتمامك عن نفسك .

وفي إحدي البروفات التي كانت ليس من فترة بعيدة، كانت إحدي البنات تبدو جذابه بشكل غير عادي وكان منظرها أو مشهدها قد كُتب علي أنه غير حركي ويتطلب تصرفات بسيطة مع مواقف محكومة إلي حد ما. واليوم فقد اكتسب بعداً متوهجًا

إضافيًا وبعد أن تركت الحجرة همس شخص ما "إنها في حالة حب" .

وربما تكتشف جيداً أن تلك الأحمال الغامضة يمكن أن تنتج. وكلما كان ذلك يتدفق تحت السطح وكلما سمحت لنفسك بشكل أقل أن تظهر كلما كان التيار التحتي أكثر. وسوف تجد طريقة للضغط والصعود إلى السطح والحيلة هي توليد تيار تحتي شديد والضغط عليه وكتمانه ثم الشروع في تصرفاتك مع أي شيء إلا نفسك. وفي الحقيقة وكلما استطعت أن تساعد تيارات خفية أكثر كلما ظهرت وأنت مُحمل بشكل أكبر .

انظر إلي ما يسمون بالنجوم وربما استطعت أن اكتشف ضربات الفقعات البركانية وهى تخر. هل أنت مولود بذلك الشيء؟ أو أي من هذه الحيل يستخدمونها ؟ وبعد ذلك وبالتناقض فإن الشخص المسمي متفتح يبدو بأن يترك كل الأمور تتدلي من الخارج هل يمكن أن يكون لديك شخص محمل ولكن متفتح حقًا ؟ اترك كل شيء يتدلي من الخارج ما عدا حمل سر واحد. جرب بنفسك .

وبعض الناس الجذابين جداً على خشبة المسرح والذين يمكن أن تجدهم يمكن أن يكونوا هادئين ولا يستهويهم أحد فى المواقف الخصوصية. وإذا أخذ المرء فى الحسبان هذه التوازنات عن الأحمال بالنسبة للتوافق الذي يعطيهم تلك الجاذبية على خشبة المسرح فربما تري فى المواقف الخصوصية أو على الانفراد أنهم يستطيعون التخلص من تياراتهم التحتية أو عادة بشكل أكثر لا يقلقون على الغطاء أو يمكن أن يكون الأمر

إنهم لا يتضايقون من عملية التطبيع الاجتماعي ويعطون أنفسهم راحة من الأداء المسرحى .

ولذا فيمكن أن يكون الأمر إنه بقليل من التمرين يمكن أن تصبح أيضًا نجمًا. وتجارب الأداء هي في أحسن الخبرات تعيسة بالنسبه لكل من يؤدي ولكل من يقيم التجربة. تطلع إلى الوقت الذى لا تحتاج فيه لتجربة الأداء ولكن عادة فإن أفضل المخرجين مازالوا يصرون علي تجاوز الأداء والاستماع حتي مع الممثلين المسرحيين الكبار. واختبارات الشاشة تنطبق حتي على من هم ذوي خبرة كبيرة. ولكن تجارب الأداء والاستماع لابد أن ينظر إليها على أنها فقط كنوع من التعذيب الشديد الذي يخدم غرض حقيقي بسيط أكثر من إذلالك عن عمد .

وتجارب الأداء والاستماع يمكن أن يكون فيها شيء من الأوامر لكلا الطرفين وبالرغم من أن المخرج يعرف عملك ولكنه يريد أن يراجع الكيمياء الخاصة بعلاقاتك بين الأشخاص وأيضًا ما حدث لك منذ المرة الأخيرة والأكثر أهمية عن ذلك تلك الصفة الخاصة التي تناسب الشخصية التي في عقلك بالنسبة لك. والمرة الأخيرة التي رآك فيها كان يبحث عن صفات أخري تنتمي إلي تلك المسرحية الأخري .

وبالنسبة للشخص الناجح الذى يؤدي التجربة فإنها عملية ثقة معرفة إنك قد اختبرت بشكل مستحق وأصبحت مناسبًا والبروفات على كونها كذلك فإن هناك

لحظات عديدة من الشك الذاتى. ولكن إذا كان المخرج لديه إيمان بك فإن ذلك يمكن أن يكون نوعًا من المساندة الكبيرة وأنت لا تريد أن تشعر بأنك فى المكان الخاطىء. وهذا هو الذي من المحتمل أن يكون نقاشًا شديداً لتجنب مدرب التمثيل وأى عملية رشوة أخرى من أجل الحصول علي الدور أكثر من الاستحسان .

والنجاح فى تجربة الأداء مرة أو ثلاث بالنسبة لذلك الدور تعتبر مثل الختم الضخم بالموافقة إنها نوع من الترقية .

نعم. من فضلك لاحظ أنه ليس شيئًا مضراً أن تشكر الشخص الذي قام بتقييم تجربة أداءك وعندما تغادر بقولك "إلى اللقاء" وإنه لشيء مدهش أن الناس غالبًا لايفعلون ذلك.

الفصل الخامس والأربعون

النص

لقد كان هناك وقتًا يقوّم فيه المسرحيون النص استناداً إلى كم كان جيداً أو ضخمًا أو الاثنين. ومن المدهش أن هناك فى الحقيقة مقاييس أخري. وما يأتي هو قليل منها كخطوط عريضة بالنسبة لي كمخرج وأكرر بالنسبة لي. وهذه وجهة نظر شخص واحد فقط وأصر أنه ليس تعليمًا شفهيًا. وسوف يكون من الوقاحة أن أخبر الكتاب عن وظيفتهم وفقط أضع هذا كقائمة يُرجع إليها لهؤلاء منا الذين يحاولوا أن يغيروا النص المكتوب إلى عرض حيوى. وربما هناك أيضًا مؤلفون قد يجدون فى هذا تذكرة لهم لما كانوا قد نسوه. وبالنسبة للممثل فعليه أن يعرف أن كل هذه الاعتبارات قد تضطر إلي الأخذ فى الحسبان مع احتمال أن بعض المكونات قد تضيع أو تُهاجم، فإن من وظيفته أن يعوض عن الخطأ فى عروضه أما الأدوات والأساليب فهى فى بقية هذا الكتاب .

وهذه هي طريقتي. أولاً أبحث عن التعرف على الموضوع أو بيئة المسرحية (الموقف. خط القصة. وإحدي المسرحيات الموسيقية الرائعة جداً التى كُتبت وهي مسرحية **موسيقي في الهواء** "لكرن وهامرشتين" قد بدأ عرضها في باڤاريا ذات الجو الرومانسي وبعد أسبوع أو هكذا من افتتاحها زحف هتلر على سوديتنلان ولم تعد باڤاريا رومانسية الطبع. وظل كل فرد بعيداً عن المسرحية. والمسرحيات التى تبدأ فى أيرلندا ومع أنها قد تتفق مع السلام قد تبرهن على أنها مليئة بالكوارث فى شباك التذاكر فى أوقات معينة فى التاريخ وهذا اعتبار خطير فنحن لانتوقع أن نؤدي المسرحيات لأنفسنا

وإن كان الجمهور غائبًا فإننا ننهى الأمر .

وبعد ذلك هل النص قابل للتمثيل؟ هل يمكن أن نجد فريق من الممثلين يؤدي المسرحية بشكل عادل؟ والفريق المسرحي؟ لماذا لابد أن يكون على خشبة المسرح؟ أليس من الأفضل أو على الأقل إذا كانت مسرحية إذاعية أو قصة تحول إلى موضوع موسيقى؟ فالصعود إلى خشبة المسرح شيء خاص جداً فيه كثير من الضيق ومُكلف. ولماذا التعب إذا لم يكن الأمر ضروريًا ؟ والآن الأعمدة الرئيسية. ماذا يراد فعله مع الجمهور؟ هل نجعله يبكي؟ يضحك؟ يقلق؟ يشعر بالشجاعة أو الإلهام؟ ماذا.. ؟ وإذا لم يكن الأمر واضحًا هل يمكننا أن نقول شيئًا بوضوح حتي إذا لم يكن المؤلف بريئًا أو حتى استطاع أن يعترض إذا عرف. مثلما الحال مع مسرحيات شكسبير التي تُصمم لكي تقول أي شيء تقريبًا يختاره المخرج .

وماذا عن الناس ؟ هل الشخصيات في تناغم؟ فى صراع؟ يمكن التعرف عليها ؟ هل تتغير نتيجة لتفاعلها ؟ وهل هي غنية بدرجة تكفي لاثنين من الأعمده الرئيسية: الأول فهم يعتقدوا أنهم يفعلون شيئًا وثانيًا هم يفعلونه بالفعل؟ وبالطبع فإن تتابع الصراعات يتطور بشكل خيالي؟ ولا شيء أكثر كآبه من مشهد "إنك سوف" و"أنا لن" هذا الاشمئزاز. إن الصراع يمكن أن يغير شكله ويوجد بعدة مستويات غالبًا بنفس الوقت ونتيجة لأحد الصراعات المناسبة للمشهد التالي والذي يلتقطه من هناك؟ وهل هناك أي إمداد لتطور النص الفرعي .

العلاقات. هل تحتاج الشخصيات لبعضها البعض؟ أو تستطيع شخصية أن تؤدي مشهداً بمفردها؟ وهل تمر علاقتها بتغيرات؟ وهل تمتزج الشخصيات مع بعضها حتي تجد الشخصية منغمسة في علاقات متعددة؟

وماذا عن تصميم الشكل ..؟ كيف يكون مناسبًا مع الإنتاج؟ وتكون متطلبات المؤلف منفذة بشكل حازم؟ وفى المسرح الموسيقي فليس هناك أي شك فى أن الأغاني تُغني والرقصات تُنفذ بالضبط كما هو موضوع لها. ولكن حتي في المسرحيات المباشرة فهل يطلب المؤلف إعداد المسرح والدُعامات والعمل حتي يكونا تمامًا كما هو مكتوب؟ وهل كل هذه الأشياء تتطلب متخصصين مثل مصممى الرقصات ومخرجي المسرحيات الموسيقية ومصممى مشاهد خاصة؟ وهل هم متوافرون؟

وماذا عن التمييز ؟ هل الشخصيات متميزه بشكل كافي عن بعضها؟

وفيما يتعلق بأسلوب التعبير فهل اللحظات حركية بشكل أكبر مع تقدم المسرحية؟ وهل أسلوب التعبير له دور فى البناء؟ وهل شكل البناء فى خط مستقيم واحداً ويحدث في موجات؟ وكيفية بناء الممثلين للحركات يعتبر فقط أحد العناصر. وهل الظروف والمؤثرات الفنية وعناصر المفاجئة تساهم فى العمل؟

وهل هناك مشهد إقناع حيث تصل المسرحية إلى قمتها؟ مشهد الحسم؟ وهل ذلك يتبعه مشهد تحقيق وادراك حيث يتفتت البسكويت أو نور المصباح على رأس بطل الرواية؟

وهل المسرحية أنتجت على طريقة المسرح؟ وهل الشخصية التي تغادر خشبة المسرح مطلوب منها أن تظهر مرة أخري فيما بعد في أعلي السُلم في ملابس تمثيل كاملة متغيره؟ وهل تستمر المسرحية مدة أطول من اللازم؟ أقصر من اللازم؟ وهل تغري وتنمي الأفكار بشكل منطقي؟ وهل هذه الأفكار يتم التعامل معها بشكل اقتصادي؟ وهل كل شيء فيها ضروري؟ وهل تستخدم الجملة حينما تكفى الإشارة أو الأغنية؟ حينما تكفي الكلمة؟ وهل هناك أي فرص للارتقاء بالعمل؟

وهل المشاهد علي وتيرة واحدة بشكل لا يتغير؟ وهل هناك لحظات من الجدية في الكوميديا؟ والفكاهة في التراچيديا؟ هل هناك راحة أو تنوع؟

وهل نعتبر المسرحية فيها تشاؤم أو تفاؤل؟ هل تأخذنا لأعلي أو تنزل بنا لأسفل؟ وهل هي متصلة بالجماهير التي يمكن أن نغريها؟ وهل العرض يمكن الارتقاء به بسهولة؟ وهل الكلمة أو المراجعة سوف تجعل الناس يحضرون؟ لو كنا نفعل أو لو كنا نعلم فسوف جميعنا نكسب ولذا فلابد ان يكون هناك الكثير من التخمين في كل هذه الأشياء.

وبعد ذلك وبالطبع هل يمكننا تحمل المسرحية؟ وهذا ليس هو من اختصاص الممثل ولكن كل العناصر الأخري لأن الممثلون هم الأشخاص الذين يستطيعون التأكيد على أن كل واحد من هذه الاعتبارات الأخري التي تأتى مع المسرحية تأخذ رعاية وأيضًا تصبح ممكنة. وكل من هذه الموضوعات يمثل مشكلة يضطر الممثلون التعامل معها إما في

المقابلات واستدعاءات الترقية في البروفات أو فى العروض ويجب على الممثلين ألا يستثنوا أنفسهم من المعرفة عن مثل هذه الأشياء. وغالبًا ما نستدعي لكي نوجه أنفسنا. ولذا إذا كان لابد أن نكون مخرجين فمن الأفضل أن نكون على علم تقريبًا بالكثير وبأكثر ما يمكن مثل المخرج .

ومن المحزن وغالبًا ما نري ممثلين يتسامحون مع المخرج المخطيء. ولهذا إذا كان الممثل في الحقيقة مُدركًا أكثر فيما يبدو أنه في حاجة إليه فإن العاطفية تحثنا على تجنب إذلال المخرج بصنعه واحدة. وكم عدد المرات التي يضطر فيها الممثلون إلى ان يعضوا على ألسنتهم أو يقترحون بشكل متغير "چورچ ماذا تقول عن هذه الفكرة من فضلك؟" فلهذا ربما يتعلم چورچ منا. ومن يعرف فربما بعد خمسة عروض قد يصبح فعلاً مخرجًا عظيمًا .

الفصل السادس والأربعون

البروفات

في الفصول الأخري خاصة فى ذلك الفصل المتعلق بوصف الشخصية تحدثنا عن عملية البروفات ولكن ليس بشكل دقيق .

وهذا هو الوقت الذى فيه تتجمع الخطط والأفكار التى نضجت ربما لسنوات بالفعل مع بعضها فى تجسيد مترابط. ولا نتوقع أن نرى الإنتاج النهائى أو الأخير فى نهاية البروفات. والبعض يقول إنك لن تري ذلك حتي ليلة الحشد في العاصمة .

والبعض يقول إنك ربما لاتراه أبداً حيث العرض يتكشف قبل أوانه أو أنه متوقع أن يظل العرض ناضجًا لسنوات .

وعلى الرغم من ذلك فإن عملية الانصهار تسمي التدريب أو تأدية البروفات والمكونات التى لابد أن تُحضر مع بعضها تتضمن الإسهامات الخاصة من المؤلف والمخرج والمنتج وصاحب المسرح ووكيل الدعاية والإعلان ومصمم المشاهد ومصمم الأضواء ومصمم الصوت ومصمم دولاب الملابس وبدل التمثيل والمشاهد والدُعامات وأحيانًا المؤلفين والموسيقين وأصحاب استديو البروفات وشركات النقل وعدد كبير من مديرى خشبة المسرح الخلفية والعمال لكي يشيدون ويحركون ويصونون وينظمون هذه الإسهامات .

نعم والممثلين المسرحيين. (عندما يصبح هؤلاء الممثلين فخورين أكثر بإسهاماتهم في المسرح فإنه يتم تذكيرهم أحيانًا بالانهيار المكلف الأخير بالنسبة للمسرحية المتوسطة وكل عناصر التكلفة كانت تكتب في قائمة طبقًا للمصاريف وأين يأتي الممثلون في القائمة؟ ترتيبهم الثاني من أسفل القائمة بالضبط بعد ورق التواليت .

وكل من هذه المكونات يتم طهيه بشكل منفصل في مناطق خاصة والطعام الناتج يحضر بشكل تدريجي مع بعضه وعادة ما يخلق نفس القدر من التعطيل في وقت البروڤة علي الملابس .

وهذا هو عندما يتجمع المشهد والممثلون مع ملابس التمثيل والمصورين وعمال المساندة ... إلخ. وهذا هو الوقت الذي يبرهن فيه المخرجون والمنتجون على مهاراتهم. وغالبًا ما ينقلون الصداع إلي مدير خشبة المسرح ولكن يبقي الكثير معهم لاختبار عملهم .

وهذا هو الوقت عندما كان يصوغ موس هارت حكمته الخالدة. وفي نيويورك فإن بروڤات الملابس كان يمكن أن تُجري خلال الليل حتي وقت الافتتاح وفي وقت ما قبل الفجر مرة في التاريخ عندما كانت إعلانات كريم الحلاقة تولد شعاراً عن ظل الساعة الخامسة فإن موس هارت راجع الممثلين النائمين وهم يزينون المقاعد الأمامية في المسرح وعمال المسرح الذين يجعلون بالقوة المساحة التى تبلغ ستة أقدام يجعلونها أربعة أقدام ومصمم الملابس الذي ينجز عمله بسرعة والفنيين الذين يعيدون مكان لمبة أخري

ويتشاجرون فيما يتعلق بأي دائرة تتصل بها اللمبة وفرش الأرضية الجديد الذى يُثبت. والمصور الذى يدوس علي الفرش القديم في محاولة لكي يحدد موقع الممثلة الأولي النصف متيقظة في إطار الباب الذي كان مدهونًا نصف دهان فقط. ولنفسه وأيضًا للأجيال القادمة تَنَفس مُورس وقال "إن ما تحتاجه هو شجاعة الساعة الخامسة" .

وعندئذ يمكن لهؤلاء الممثلين أن يحلمون بتلك الأيام المزدهرة وكانوا فقط منذ أربعة أسابيع مضت مشغولون بمشاكلهم الكبيرة في الترتيب .

ويعمل الممثلون المسرحيون مبدئيًا بقسم خاص بهم ويتجمعون في الحجرات والاستديوهات وعلي خشبة المسرح والتي ليست بالضرورة تخصهم وفى بهو المسرح. وبعض التدريبات الإبداعية جداً في مسرحية "بريجادون" قد تمت في تواليت السيدات .

إن الإجراءات الخاصة تتكرر عن طريق المخرج ومقتضيات ذلك العرض الخاص. وهناك أيضًا عامل حاسم قوي فيما يتعلق بالعنصر عما إذا كان العرض يتضمن نجوم أو أساسًا عرض موحد وأيضًا قوة أو مكانة المخرج .

ويأتي عامل آخر حاسم مما نطلق عليه إنتاج "ورشة العمل" والذي قد يكون به درجة من الحرية والتراخي ليست على عكس تدريبات مدارس التمثيل. وإنتاج النجوم ربما يحظي بالاعتراض إذا لم تكن المبادرات التوجيهية الفعلية في أيدي النجم وربما تحيل ورشات العمل للمخرج وظائف مدير حلبة السيرك أو شرطي المرور أو المدير الاجتماعي علي سفينة الرحلات. ويمكن أن يكون الأمر أي شيء أو لاشيء علي الإطلاق .

وأحب أن أصف طريقة أحد الأشخاص نحو فرقة التمثيل الموحد وهو إجراء متوسط من خلاله يستطيع القاريء ان يستنتج استقرائيًا التغيرات التي تفيد احتياجاته وهنا افترض أنها مسرحية مباشرة وسوف تضاف ملاحظات قليلة من أجل المشكلات الخاصة في المسرحيات الموسيقية .

وفي البروفة الأولي يتم تقديم العاملون في المسرح بما فيهم مديري خشبة المسرح والمنتج والمساعدون وربما المصممون والعاملون في الدعاية والإعلان وربما المؤلف وبالطبع الممثلون المسرحيون والمخرج. وبعد ذلك توزع النصوص ويتعرف كل ممثل مسرحي بوضوح على دوره. لاحظ من فضلك أن الخاصية المتعلقة بي تُحبذ الممثلين الذين لا يعرفون النص قبل ذلك إذا كان ممكنًا علي الإطلاق. وأفضل ان تتطور الفرقة وتنمي شخصياتها وعلاقاتها. ولو حصل الممثل المسرحي على النص في فترة سابقة فمن المحتمل أن تكون هناك مفاهيم مسبقة فيما يتعلق بالمسرحية وفيما يتعلق بشخصيته وشخصيات الآخرين ومثل هذه التحيزات من الصعب هزها وغالبًا ما تعيق الإنتاج .

وبعد ذلك يقرأ الممثلون. ولكن العملية هي واحدة من عمليات التكيف وربما إحدي أهم الإسهامات التي أدخلها "ستراس برِج" في روئيتي المسرحية. ونحن نطلق عليها قراءة "ستراسبِرج" الأولي. ولابد أن نؤكد علي أنه بينما العديد من المخرجين يستخدمونها غالبًا فيما وراء البحار فإن هذه الطريقة هي غريبة علي كثير من الممثلين الاستراليين الذين يجدونها بطيئة ومتعبة وغير ضرورية وقد تكون هكذا بالنسبة لبعض

الناس الذين يتحسسون طريقهم ولكن بالنسبة لهؤلاء الذين لديهم بعض المعرفة بالأسلوب فهي خفيفة ومثمرة أيضًا على المدى الطويل .

والقواعد هى :- ١- انظر فقط إلي النص عندما تقترح إشاره ما. إن هذا هو سطرك وفي غير ذلك اجعل من نفسك ممكنًا الوصول إليك للتحدث .

٢- وعندما يكون النظر إلي سطرك انظر إلي جزء مما ستضطر إلي قوله حتي تستطيع أن تخرج بمعني. أنت شخصيًا. وليست الشخصية. ونحن لم نُصيغ أي شخصية بعد ولا نعرف المواقف التي بداخل المسرحية وهذا ما سنعرفه لاحقًا أما الآن فكل ما نعرفه أننا نجلس في حجرة أو حول المنضدة ونحاول استخدام الكلمات التي أمامنا لكى نتصل ببعضنا. اتصال من ناس إلي ناس .

وإذا كان الجزء الأول من الكلام هو "هل لديك واحدة؟" فربما تكون هذه هى الفرصة التي بحثت عنها لكي تقدم شيئًا من الحلوي إلي الممثل الذي من المتوقع أن تخاطبه. افعل ذلك وأنت تنطق بالكلمات وبعد ذلك تكون الجزئية التالية من الخطاب. "إنني لا أحب الشرب بنفسي" ماذا يمكنك ان تشير إليه؟ نعم ربما هذه طريقة لدعوة ذلك المُستقبل إلي فنجان القهوة في الخارج أثناء الاستراحة. أشر إلي صديقك إن هذه دعوة وأنت تقرأ السطر. حَاول واجعله يفهمك حتي وإن لم تستخدم أي كلمات إضافية وعندما يكون ممكنًا اجعل الكلمات تشير إلي شيء ما يجعل لديه الفرصة في الفهم ولاحظ بأن الجملة الأولي عملت كقطعة من الحلوي بينما الجملة الثانية تضمنت القهوة والحديث وبالنسبة للقراءة الأولي فهو ليس بحاجة إلي الوصل .

ولكن على الأقل فإنكم تتحدثون إلى بعضكم البعض عن شيء ما والشخص الآخر يتحسس طريقه علي الطول الموجي لديك. إن الاتصال على مستوي حار وعميق يؤسس في المقابلة الأولي ونحن غالبًا لانجد الناس في مسرحيات كثيرة يتصلون ببعضهم البعض بشكل جيد حتي بعد عرض المسرحية بفترة طويلة .

والآن وقت القراءة وانظر فيما تتوقعه من الشخص الآخر الذي كان ينظر إليك هل تتذكر؟ لقد أخذ الإشارة بأن هذا لابد أن يكون دوره ولذا فالآن ينظر إلي النص فأما أنت فلا وهو ينظر إلى أول الكلمات التى تقول. كيف يكون حال كبدك هذه الأيام؟ الكبد؟ لماذا هذا السؤال .. ؟

ولكن القاعدة رقم ٣ تقول إنك تستطيع أن تحول الكلمات لكي تعني شيئًا آخر دائمًا متطلعًا إلى أن تجعل أفكارك فى متناول فهم الشخص الآخر. والآن تقع عيناه علي دبلة الزواج ويدرك الضغط الذي يضعه العمل المسرحي علي الزواج ويسأل "كيف حال كبدك هذه الأيام؟" من المحتمل وهو يشير إلي دبلة الزواج التي تخصه في إصبعه أو في إصبعك وهو يحول كلمة الكبد لكي تعني "الزواج" وكان يأمل حتي في أن يوضح سؤاله بقليل من المحاكاة ولكن هل ليس هذا ضروريًا فعلاً وأنت فى المحاولة النهائية تحاول أن تفهم ماذا يقصد ربما تستطيع وربما لا تستطيع ولكن تحاول وبعد ذلك السطر التالي .

وأخيراً تأتي إلي السطر الذي لا تستطيع أن تجد له مكاناً في اللعبة بدون قضاء بعض الدقائق. انس محاولة أن تبرر الأمر. اقرأ فقط كما لو أنك لاتستطيع الحصول علي معني ملموساً ولذا فهاهي الكلمات على أي حال وهذه كانت القاعدة رقم ٤ .

أما القاعدة رقم ٥ فهي تتعامل مع المراجع الشائعة وافترض أن هناك سطراً يقول "هل يمكن الاعتماد عليك؟" وقد جعله القاريء يتضمن شيئًا ما جنسيًا وتفهم المجموعة الأمر بشيء محتمل وتضحك. والمرة التالية التى تحدث فيها كلمة "يمكن الاعتماد عليك" فربما يستغل القاريء الفهم المشترك ويجعل الجماعة تضحك مرة أخري .

ولكن الآن يمكن رؤية فوائد معينة تصبح مطلبًا شرعيًا. أولاً أنت تتعرف على جوانب المسرحية بينما تتجنب المفاهيم المسبقة .

ثانيًا : - إننا نؤسس ونقيم علاقة جماعية مبكرة وهذه العلاقة ربما تسهل أو تعيد ترتيب الأوامر المتوقعة ولكن تؤدي وظيفتها كشيء موحد للجماعة وتقضي علي التحفظ .

ثالثًا :- ومن خلال الانفتاح علي بعضنا البعض نستطيع أن نكتشف وهذا مفيد بشكل خاص للمخرج يمكننا أن نكتشف صفات شخصية غير متوقعة يمكن استغلالها في رسم تقمص الشخصيات أو أحيانًا ندرك صفات لابد ان تُلصق مع بعضها حتي تختفي صفات معينة .

وأخيراً ربما تكتشف المجموعة أنهم بالفعل ساروا طريقًا طويلاً نحو تذكر النص . نعم في تلك القراءة الأولي بينما لم يكن هذا هدفًا أوليًا فإنهم كانوا يستخدمون الارتباط المتعلق بالذاكرة وهذا الأسلوب يستخدم فى التدريب على الذاكرة.

ولذا فإنه عندما تخسر وقتًا في القراءة الأولي المتلعثمة فإنك تعوض بشكل أكبر عنها بعدم التعثر في البروفات التالية ولكن كما اقترحنا في وقت سابق ومع الخبرات فى الأسلوب فإن مثل هذه القراءة تقريبًا تشبه قراءة النشرة الإذاعية. وبعد أن نكون قد شققنا طريقنا في القراءة الأولي والذي يمكن أن يستغرق اليوم بكامله عندئذ يمكن الدعوة إلي المناقشة .

المرحلة الثانية من البروفة وقد تكون في اليوم التالي ماذا نعتقد أن المؤلف يريد أن يتركه لدي الجمهور؟ إنهم قد يكونوا استمتعوا بوقتهم؟ إنهم قد عرفوا الآن شيئًا ما لم يكن يعرفوه من قبل؟ وإذا كان الأمر هكذا فما هو الشعور بأنهم قد طهروا بطونهم بطريقة ما؟ وإذا كان الأمر هكذا فكيف .. ؟ رسالة؟ إلهام؟ عرض للمشاعر؟ بمعني آخر المحور الرئيسي .

وبعد ذلك نناقش كل شخصية ونحاول أن نصلها بالمحور المركزي وبنفس الطريقة فإن كل ممثل مسرحي سوف يميل لرؤية شخصيته بأنها نواة للمسرحية. ولذا فما هو الجديد هناك؟ إن كل قسم في الإنتاج كله من المحتمل أن يري المسرحية بأنها تدور حول إسهاماته .

وهنا يأتي دور اللباقة والسُلطة التي يتمتع بها المخرج. يأتي دورهما في المحاولة الثانية أما الأولي فكانت توزيع الأدوار .

ويأخذ المخرج وجهات نظر أو افتراضات كل شخص حتي يستطيع أن يؤلف بين النتائج المحددة :-

١- لابد أن تتناسب الشخصيات بشكل كبير مع المحور المركزي المحدد .

٢- لابد أن تكون الشخصيات ذات مغزي في الصراع الكلي .

٣- لابد أن تتناقض مع بعضها وتقدم شيئًا من التنوع .

٤- ومهما يفضل كل شخص أن يعتقد عن نفسه فإن شخصية واحدة فقط أو علاقة هي التي تُصبح نواه وهذه هي الشخصية التي تتحدث نيابة عن المؤلف .

وبشكل آخر نضع الأمر بطريقة أكثر إحقاقًا فإن الشخصية التي تتحدث نيابة عما يفكر فيه المخرج هي المحور المركزي لما يفكر فيه المؤلف .

وإذا كان المؤلف هو أيضًا المخرج فإن القرار يصبح سهلاً. أما إذا كانا منفصلين فإن المرء يمكنه أن يري وجهات نظر مختلفة. وأخيراً إذا لم يكن المخرج علي قيد الحياة ولديه عبارة في العقد تسمح له بالاعتراض أو تسمح له بقول نهائي في الاختيارات المتعلقة بالتوجيه أو الإخراج فإن القرار النهائي يكون للمخرج. وهو لا يُخرج فقط نص

مقرؤ بإشارات ولكن يُخرج تقريبًا مسرحية. وكل قسم يمر بعملية تغيير لكي يتوائم مع التقديم الكلي طبقًا لمفاهيمه .

وإذا لم يستطع المؤلف أن يتحدث عن نفسه فليس هناك نقاش على الرغم من أن التوابيت الصاخبة يمكن اكتشاف مكانها أحيانًا .

مناقشة الشخصيات :- إن كل شخصية تكتسب محوراً مركزيًا خاصًا بها وتكتسب حتي تصرفات مشهدية لكل شخصية. والآن نناقش كل شخصية حسب التفاصيل الجسمانية واللهجات وتناسب العمر وتسريحة الشعر والسلوكيات الخاصة أو الخصوصيات .. إلخ. لاحظ أننا ننهي الأفكار الآن ومعظم الأفكار سوف تنمو أثناء البروفة واليوم قد يكون لدينا أفكار ثابتة معينة ولكن البقية تأتى مع الحركة وسوف نناقش تقدم هذه الأفكار من وقت إلى وقت .

والآن نأتي إلي حبكة المسرحية .

ماذا تفعل الشخصية التي عندك في هذا السطر الأول؟ خمن. وتتضمن المناقشة الجماعة كلها وأخيراً يتم اختيار تعبير فعل أو ما يشبه الفعل. تصرف صغير. إن الشخصية تُنشيء ضحية من أجل نكتة عملية. ونحن نكتب في الهامش الأيسر "ينشيء" وإذا كان الخطاب طويلاً مع تصرفات عديدة فإن كل جزئية تُلاحظ .

ونناقش تصرفات الشخصية التالية هل يمكننا التأكيد بأنهم يتصارعون مع

الشـخـصـيـات السـابقـة؟ وإذا لم يكن الأمـر كـذلك مـا السلوك الذى يمكن جَلبـه إلى الصراع؟ المشاعر؟ التكيفات؟ إننا نلاحظ هذه الأشياء التي ليست تصرفات بالعمود الذي علي اليمين .

ونحن نتأكد بأن الأجزاء هي صفات لهذه الشخصيات وأيضًا أن الصراع هو الذي يقود أسلوب التعبير في المشهد ونفحص الاحتياجات الممكنة من أجل التصرفات التكميلية .

ونرى التصرفات في علاقتها حيث تكون أساسية ونسمح بزرع الأفكار والتى تؤدى إلي مشاهد عديدة فيما بعد. وإذا لم يكن المؤلف قد قام بمثل هذا الشيء فإننا ربما نقدم تصرفًا تكميليًا ما. وقد تم إنقاذ الكثير من المسرحيات بفضل هذه الوسائل .

وتدخل العلاقات في تفاصيل وتبقي التصرفات كصفة لهذه العلاقات. ودائمًا ما يكون للمخرج القول النهائى . وأحيانًا نجلس لمدة أسبوع نُخطط لكل جزء منفرد فى المسرحية كلها وبعد ذلك نقرأ المسرحية كلها وببساطة نؤدي التصرفات لا لهجات أو صفات أخرى. فقط تصرفات .

وبينما يكون هذا التخطيط مستمراً فإن كل ممثل مسرحي يقوم بأداء واجبه وهذا يتضمن العمل في الصفات التي قررناها في تلك البروفة الثانية ونستكشف ونبدأ فى اكتساب أنماط الكلام واللهجات وأخذ الأوضاع والمشي والمهارات الجسمانية الخاصة مثل الرقع وأخذ الأشياء الساقطة والمشاجرة ... إلخ. ويأتى هنا أيضًا البحث وكل هذا

يُرصع بأعمال الدعاية والإعلان العشوائية. وبعد ذلك تأتى قراءة أخرى لمراجعة إسهام المشاعر فى التصرفات. وإذا لم تستطيع المعاني والبديهة أن تمدنا بالمشاعر المناسبة عندئذ نستخدم بعض الأحوال القليلة فى العمود الذى على الجهة اليمنى. ويالها من أشياء قيمة لتذكيرنا. وسوف يثبت ذلك فيما بعد .

والآن نقف على قدمينا للانتهاء. وهذا سوف يتم على مرحلتين المرحلة الأولي الجغرافيا العامة وفى هذا الخطاب لابد أن تمشي إلى هنا. واجلس أثناء هذه المرحلة واستخدم هذه الكلمة واخرج من هذه المرحلة من ذلك الباب وليس من هذا .

وتُلاحظ هذه التعليمات فى النص الذى ربما يكون قد تمزق وألصق فى كراسة أكبر. أو إذا كان فى النص مساحة للإضافة أي حيثما تكتب. وبين الحوار هناك سطور وأسهم على الحوار. ارسم بعض الصور على ظهر الصفحات إذا كانت خالية .

وأثناء هذه المرحلة فإننا لا نؤدي تصرفات. فقط نقرأ الكلمات بشكل آلي لكي تتزامن مع العرض .

وبعد ذلك نضيف بعض اللمسات الرفيعة للانتهاء من المرحلة الثانية وعادة ما يُساهم المخرج بأكثرها. ويلقي الممثلون الآن التشجيع ليساهموا كثيراً علي خشبة المسرح وهذا جزء من عملية الإكساء .

والآن نبدأ مرحلة التمثيل الرفيعة مع الممثلين الذين يؤدون تصرفاتهم. ويبدأ الآن

العرض في الظهور وبعد فترة قصيرة تخرج النصوص من أيديهم وفقط من خلال التلقينات من مديري خشبة المسرح يتجمع الممثلون وهم يتحسسون طريقهم مع تذكر الأشياء البسيطة .

وهذا ما نكون قد تمرنا عليه كواجب يأتي إلي البروفة. وتلك الأشياء التي لابد أن تصبح في النهاية اعتيادية تقرر حتي تصبح كذلك. أما تلك الأشياء التى لابد أن تظل في حالة متجددة في كل عرض تبقي كذلك مع محاولات الأساليب الدافعة المختلفة .

والآن هناك الدُعامات وربما أجزاء معينة من ملابس التمثيل التى سيحتاج إليها : الأحذية ذات الرقبة والجونلات الضيقة وأحزمة السيوف والقبعات والقفازات إلخ .. وأخيراً فنحن مستعدون لبروفات اللبس. وقبل ذلك فعلي الأقل فإن أحد الفنيين يكون قد راجع الإضاءة والدُعامات ومؤثرات الصوت وتوقيت الملابس وتغييرات المكياج وتكييف الرؤية في الظلام حتي يستطيع المرء الدخول والخروج أثناء إطفاء الأنوار علي خشبة المسرح ومراجعة ألوان المكياج في تلك الأضواء وإيجاد العلامات الدقيقة علي خشبة المسرح حيث يُسْلط عليها ضوء خاص .

وماذا عن تجربة الملابس نفسها حسنًا يقال عادة "ملابس جيدة افتتاح سيء" لا يخرج أي شخص من الطريق لكي ينظف بروفة الملابس من الحشرات حتي يكون الافتتاح جيداً. والقاعدة الأساسية في معظم بروفات الملابس هي قانون ميرفي الذي

يقول: إذا صار أي شيء خطأ فسوف يكون كذلك. وهنا نري إلي أي مدي يكون هذا القانون متعذر تغييره.

ولكننا نكافح وقبل أن تصل الصحافة إلينا نقوم ببعض المراجعات القليلة والتي هي في الحقيقة بروفات أو تدريبات مع الجمهور وحيث يجرب الممثلون تصرفاتهم التكميلية علي الجمهور .

وبعد ذلك تصل الصحافة لتخبرنا المدة التي نتوقع أن نستمر فيها في العرض .

وينال الممثلون بعض الملاحظات بعد العرض عن عروض قليلة بعد الافتتاح وأحيانًا بروفات إضافية .

وبعد ذلك يصبح العرض مسئولية مدير المسرح الكاملة .

وإذا كانت المسرحية موسيقية لابد أن يُكرس الوقت للرقص أو الغناء بالنسبة لكل رقم أو مشهد. ويعمل جميع مصممي الرقصات وقائدي الكورال وعازف البيانو في البروفة يعمل الجميع في نفس الوقت في أماكن مختلفة .

ويندفع المخرج إلى كل واحد من وقت لآخر. مناقشات وتغيرات وأحيانًا ما يتوقد المزاج وأحيانًا أخري تحدث استقالات .

وتدريجيًا كل هذه الأشياء تنصهر مع بعضها وتتم البروفات مع الأوركسترا وبعد ذلك ارتداء الملابس بدون أو مع الأوركسترا. شيء أكثر تعقيداً ولكن مشابه من حيث النوع .

وربما تسأل "لماذا تصف إجراء لا يتبعه معظم المخرجين؟" حقًا إن الإجراءات متنوعة مثل المخرجين. وهذا هو إجرائي. وربما يبدأ المخرجون بالقراءة أو بجعل كل فرد يجلس علي قدميه من اليوم الأول وربما ينتهون ببساطة أو يتوقعون العرض الكامل مع تقمص الشخصيات من المقابلة الأولي. أو ربما يقولون للمثل "تقدم واستمر سأخبرك متي لا يعجبني الأمر" وهذه السلالة الأخيرة من المخرجين والذين وظيفتهم الرئيسية تبدو أنها تأكيد علي أن الممثلين المسرحيين لايلتقون ببعضهم مصادفة. ويمكنا أن نطلق على هؤلاء المخرجين شرطة المرور. وهناك أسماء أخري لبعض هؤلاء الذين على القائمة السابقة بما فيهم العبقريين .

ويمكن أن تصبح النتائج الرائعة حقًا مكتسبة من خلال أي طريقة تقريبًا ولكن ليس دائمًا الأمر إنك كيف تبدأ؟ ولكن كيف تنتهى؟ وطالما أن المكونات الصحيحة تجد فى النهاية طريقها فى العمل فما هو الفرق فى كيفية وصولها هناك؟ مشكلة وأيضًا الإجابة على ذلك السؤال طالما أن المكونات الصحيحة تجد طريقها إلى العمل .

والطريقة التى تكلمت عنها كانت طريقتي المفضلة. وهي طريقة مثالية تحاول التأكيد في تتابع منطقي علي أن كل المكونات سوف تكون هناك. بمعني آخر فإنني افترض ما كنت أفعله هو وضع القائمة بما اعتقد أنه المكونات الصحيحة. ويجب الاعتراف بأن في ظروف محددة ربما لا أتدرب بالضبط كما هو موضح. وإذا جلب بعض الممثلين بالفعل شحنات عاطفية إلى العملية التي لا تحتاج لأي نقاش آخر أو استوعبوا

المحور المركزي أو إذا لم يكن يحتاجون بعض فوائد القراءة الأولي فربما نستغني عن أي من هذه الخطوات .

والمشكلة الأكبر بالنسبة للممثل المسرحي والتى هى أكبر مما يأتي في البداية التحدث أو الانهاء. تكمن المشكلة فى ماذا يفعل الممثل عندما يشعر بالحاجة إلى بعض التدريبات الإضافية والمهارة والتدريبات الشاقبة والتي لا يُسمح بها أثناء البروڤات وببساطة فإن لديه عمل أكثر يؤديه .

وإذا اكتشفت فوائد التخطيط للتصرفات ولكن لا يسمح المخرج بذلك أو حتي يكشر فما زلت تستطيع أن تكتسبها إذا أردت فى الحقيقة. وفي المنزل يمكن أن تخطط لتصرفاتك مع أو بدون ممثل زميل وربما أيضًا تصل إلى محور مركزي اعتباطي لكي تمد توجيه مشترك لتصرفاتك البسيطة ومع الآخرين فى طريق التمثيل وعلى فنجان من القهوة أو بنفسك إذا هم اعتقدوا أن مثل هذا الاستعداد مُكلف أو اعتراف بافتقادك موهبة التمثيل. وربما تؤدي هذا ببساطة بدون المخرجِ وهذا يذهب أيضًا إلى اكتساب أي من المكونات الأساسية الأخري .

فقط لاتدخل في مواجهة مع المخرج. استمر في العمل ودعه يخبرك ما هي النتائج أو كيف لابد أن تكون في المرحلة القادمة وبعد ذلك وبطريقتك المثيرة لأقل قدر من الاستفزاز والحرفية جداً رتب لكي تعطيه ما يعتقد أنه لابد أن يكون هناك .

ومن كل هذا ربما يُصبح من المفترض أنني أُصدق أن المخرج يكون دائمًا على الحق .

وإن لم يكن لأي سبب آخر غير ذلك المفهوم والذي ربما قد يكون غامضًا أو مرئيًا بشكل جامد يكون مفهومه فى العمل كله وأنت لست فى وضع أن تري الشيء كله والذي يتضمن ليس فقط أنت ولكن أيضًا الآخرين والأضواء والصوت والمشهد وأشعة الليزر والدخان و ..... وقد لايكون المخرج جيداً ولكنه علي حق دائمًا وعلى الأقل حتي يفصله المنتج .

وهناك مدرسة تفكير تقول بأن لكل جزء في الإخراج قاعدة أو أساس للجدال. فجادل في كل شيء ومع طريقتي المفضلة في البروفة والتدريب فإن كل النزاعات قد حُلت تقريبًا فى الأسبوع الأول. والاعتقاد أنه كلما شعر الممثلون بأن الأمر سري وشخصي بالنسبة للمشروع كله وأنه واضح تمامًا بالنسبة لإسهاماتهم كلما كانوا أكثر تعاونًا. ونادراً ما توجد حالات استثنائية .

وإذا لم تُحب ما يفعله المخرج اترك العرض إذا استطعت أو افعل كما يطلب المخرج منك واخرج حينما تستطيع ولا تنذر أبداً بأنك لن تعمل معه مرة أخري .

وإحدى الممثلات المسرحيات التي بالكاد لم تحتمل توجيهي قد قررت بشكل منفرد أن تفعل ما تريده في الليلة الافتتاحية. وعندما بدأ المسرح جولته أردت من تلك الممثلة خطابًا طويلاً تلقيه من زاوية خشبة المسرح حتي تستطيع أن تُسيطر علي الجمهور كله هذه الليلة. وعند التلميح أحضرنا الإضاءة المحددة بالمكان وقد أضاءت

الركن كله ولكن قررت الممثلة أن تذهب إلى وسط خشبة المسرح حيث اعتقدت أنها سوف تكون بوضع أفضل. وحيث إن الضوء الوحيد على خشبة المسرح كان في الركن لم يستطع أن يراها الجمهور إلا كشكل مبهم أو كشبح . وهناك وقفت تلقي خطابها الطويل في الظلام .

والمرة الأخيرة التي شاهدت فيها تلك الممثلة تعمل في المسرح كانت كمرشدة في قاعة استماع مظلمة .

الفصل السابع والأربعون

وصف الشخصية

في الفصول السابقة وعندما كان الأمر يدور حول وصف الشخصية ويتطلب الدعوة إلي التفاصيل كنا نقول فيما بعد والآن جاء الوقت .

وفى الحقيقة فإنني الآن لابد أن أقول فيما بعد مرة أخري لأن هذا الموضوع يستحق كتابًا كاملاً وربما في يوم ما وعندما يتاح وقت أكبر وجرأة أكثر فإن الكثير من التفاصيل لابد أن تُلاحظ. وأفضل ما نجرؤ على محاولته فى هذا الفصل هو نظرة شاملة بالإضافة إلي تعزيز المراجع الأخري في هذا الكتاب .

إن وصف الشخصية بالنسبة للممثل المسرحي هو خَلق توهم لشخصية ما من أجل الجمهور كيف يكون هذا التوهم ممكنًا ؟ الأمر يعتمد علي :

١- إلي أي مدي يكون الجمهور ساذجًا ؟ ٢- وإلي أي مدي يكون متحيزاً ؟
٣-وإلي أي مدي يكون قريبًا ؟ ٤-وإلي أي مدي يكون متسامحًا ؟

إن وصف الشخصية الممكن في النهاية لابد أن يتوافر فيه الشخصية والصفات الجسمانية للشخص الأصلى أو الفكرة الأصلية ويتم الإسقاط عليه بطريقة رسمية بما يكفي لإضفاء قناع على التأثيرات المُحيرة في وسيلة الإعلام .

ومع هذا التعريف هل يمكن افتراض أنه إذا كان الممثل يصعد إلي خشبة المسرح مع وصف شخصية جيد لشخص مازال يحيا وفى نفس الوقت فإن هذا الشخص الحي قد انضم إليه فإن الممثل يمكن أن يبدو مؤثراً بشكل أكبر من الشخص الأصلي؟

حقًا إن مثل هذا الشيء يمكن أن يحدث .

وبالطبع لو أتي "آل چولسون" إلي خشبة المسرح مع من يقوم بتمثيل شخصيته لارى باركس فلن يخطيء أحد في آل چونسون لأن آل چونسون قد تعلم أن يعمل بالمسرح وأن يواجه الجمهور عندما كان التفكير فقط في لاري باركس .

ولكن ضع بعض ما يمكن أن يمحو الذات علي خشبة المسرح مع ممثل شخصية جيد كان يصور حياته وسوف تميل حقائق العرض العام إلى أن تجعله يغطي علي بعض نواحي شخصيته. ومن المحتمل أن يخدع أو يبرز نواحي أخري. ويمكن أن يبدو تقديمه الذي بلا خبرة عن نفسه يمكن أن يبدو مضللاً مقارنًا بالممثل الجدير الذى قد تمرن حتي لايصبح هناك ضرورة لتغطية غير ضرورية .

وبشكل منفرد فإن الشخص الحقيقى سوف يسترخي ويبدو هو نفسه وأمام العامة فإن الشخص الخبير سوف يكون قادراً علي تصوير ما يشبه الأصلي علي انفراد. وهذا هو الشخص الذي تدور عليه المسرحية وليس ذلك الواعي بذاته والمنفعل والمعتذر والمبتسم بشكل زائد والذى يندفع إلى قوس خشبة المسرح وهو فى طريقه إلى الخروج .

ومثل هذه الأشياء قد دمرت صورته المسرحية وهذا النوع من الجدال الذى يفكر فيه المرء عندما يسمع أن الصورة الجيدة يمكن أن تبدو مثل الشخص أكثر من نفسه. حسنًا...؟

وفي الوقت السابق استخدمنا مثال عن الفلاحين الحقيقيين والذين يَبدون مثل فلاحين حقيقيين بينما كان يبدو الممثلون مثل الدجالين كيف نحل هذه الأمور الجدلية؟

هناك ثلاثة إجابات ١- كان المطلوب من الفلاحين أن يفعلوا ما يفعله الفلاحون ولذا فإن فعل ذلك قد وفر لنا تصرفات والتى بدورها قللت من العصبية على خشبة المسرح ولذا فلقد أدوا تصرفاتهم بمهارة الفلاحين .

٢- يقضي الفلاحون وقتًا طويلاً من حياتهم في العمل وفى التنسيق بين الأنماط الاجتماعية والشخصية والعقلية المتعلقة بالسلوك وتدربوا جميعهم على ذلك من خلال الحياة نفسها. وعلى العكس من ذلك فإن الممثلين المسرحيين والذي كان وقت إعدادهم هو طول مدة البروفات بالإضافة إلي العقد طوال الموسم كانوا لابد أن يبدوا نسبيًا تحت التدريب وكانوا أنماطًا عادة ضحلة بشكل واضح. وقد اعترف المثلون بالإعاقات التي لديهم.

٣- ومجموعة من الفلاحين تقدم تعزيز وتقوية مجموعتها الخاصة وهذا بدوره يقلل من العصبية .

وكل ذلك يضيف إلى النهايات البناءه المقنعة .

ولكن لو طلب الواحد من فلاح منفرد أن يؤدي مشهداً مجهزاً من مسرحية فسوف يكون هناك بلاشك اختلاف حقيقى. وتلك المهارة يمكن أن نفترض أنها لم تُعلم .

ومرة أخري فإن وصف الشخصية هو التوهم ولنضع جانبًا الآن المكياج وملابس التمثيل إلخ. فإن هذا التوهم يُصمم من خلال الاختيار والتشكيل وخلط النسب الخاصة للجسد والصوت وصفات الدافع والتصرف .

أولاً : فإننا ندرس الشخص الذى يمكن وصف شخصيته وفصل التفاصيل الجسمانية في الأول، ولكن هذا التفصيل في الأفضلية هو شيء اختياري والطول والوزن والجنس واللون وتسريحة الشعر والعنف والفترة التاريخية والعمل والحالة الصحية والروايات والملامح الخاصة، والإعاقات والسلوكيات التى تتضمن اللهجة والتعليم والجنسية والحالة الاجتماعية والعائلية والقوة والتحمل والمرونة والتوازن والتوافق الموسيقى والمهارات الخاصة والايقاع السريع. والآن فإن عدداً من هذه الأشياء يبدو أنه وُضع بطريق الخطأ فى تصنيف الصفات الجسمية مثل التعليم والجنسية والحالة الاجتماعية والحالة العائلية. لماذا ولماذا لا ؟

لأن هذه الأشياء ربما قد وضعت شروطًا على السلوكيات الجسمانية. والتعلم والحالة الاجتماعية يمكن أن يؤثرا فى التوازن والتنسيق خاصة كما هو موضح فى الأخلاقيات.

والصـفـات الوطنيـة ربما تكون واضـحـة بشكل خـاص وقـائـمـة علي عـادات اللبس والسلوكيات وأيضًا الأخلاقيات .

وأتذكر ثلاث وصفات للشخصية منفصلة كل منها يتطلب هز الكتـفين استـهجانًا. الحالة الأولي "لبتروشيو" من إيطاليا الذى كان يرمي بذراعـيه متباعدان وإلي أعلي مع لف راحة يديه نحو السماء "الحالة الثانيـة" للحاج من (اللغة العربيـة) الذي كـان يرفع كتفيـه أما "الحالة الثالثة" فهى "لتيڤاي" من (اليهـودية) والذى كان يحرك رقبته إلى الوراء مثل السلحفاة مع انتصاب بسيط جداً للرأس ورفع الكتفين ولا يمكن أن تحل حالة هنا محل الأخري .

وبعد ذلك فإننا نضع قائمة بالصفات الشخصية :-

١- المحور المركزى للشخصية إذا لم يكن المخرج يريد هذا أن يتم تحت مراقبته .

٢- إلي أي مدي تكون الشخصية ذكيه وإلي أي مدي تكون عاطفية؟

٣- إلي أي مدي تكون الشخصية حساسة وتتصرف بشكل بديهي؟

وبعد ذلك ما هي الأشياء السابقة علي المشاعر المحددة في الاستجابة إلي الظروف والأحوال التى نجدها في المسرحية؟ وكيف تشعر هذه الشخصية إذا أهينت علي سبيل المثال؟

٤- ما هي الاستعدادت نحو تصرفات محددة فيما يتعلق بتلك الظروف نفسها، وماذا سوف تميل الشخصية إلى فعله؟

٥- ما هى الإحباطات أو القيود الأخري التي ستكون من صفات الشخصية؟

٦- أي نوع من التوافق أو آليات الدفاع التي تميل إلي الظهور؟ العنف؟ الفكاهة؟ ربما تصنيف التحليل النفسي إذا كانت الشخصية يمكن تحليلها بسهولة. وبعد ذلك بالطبع الصفات الشخصية التى تساير مثل هذا التصنيف. ويخطر علي بالي هنا كابتن كويك في لعبة المستمر بمحمل الكريات من مسرحية **محاكمة المجلس العسكري المتمرد في كين** كعمل يتسم بلون العظمة .

وإذا تكلمنا بصراحة فمن الضروري فقط معرفة ماذا وكيف تتصرف الشخصيات في داخل إطار عمل من المسرحية. وقد تكون المعلومات المفصلة الأخري مثيرة ولكن ليست ضرورية تمامًا .

وأتذكر أنني سألت ممثلة كبيرة في السن ومحبوبة عن كيفية معرفتها بدقة لشخصيتها. فقالت "يا عزيزى إننى أعرف ما تناولته في الافطار" وأعتقدت أن ذلك كان رائعًا. ولكنني لم أستطع ان أتذكر مشهد الإفطار فى المسرحية أو حتي ذلك المشهد الذي يأخذ في الحسبان المقدمة أو التكملة للإفطار. وأعتقد أن مسرح الجماعة الأسطوري كان يُصر على بحث تفصيلي فيما يتعلق بالشخصيات. وتقول القصة إن حزمات الخلفية المكتوبة كانت تُعد وتجهز لرئيس الخدم الذى كان ظهوره فقط لكي يقول

"العشاء جاهز" أو كان رسولاً يسلم رسالة. ولا أستطيع تخيل أن مسرح الجماعة كان يؤدي مسرحيات مع رؤساء خدم. وإذا كان أي من هذا يساعد لأي طريقة فهذا شيء عظيم ولكنني أتساءل كم من ذلك النوع من الاستعداد يعتبر لاشيء أكثر من كونه رياضة جمباز عقلية .

ولابد من التفكير فيما يؤدي إلي ومغادرة المسرحية الشخصيات لابد أن تُري وهي تأتي من وتذهب إلي مكان ما لتؤدي شيء ما. وبالطبع فإن ما يحدث من تغيرات فى الشخصية أثناء رحلته .

وكم عدد المرات التى نسينا فيها أن الشخصية تتعرض إلي ساعتين من التأثيرات أثناء المسرحية. وكيف تتصل الشخصية بطريقة مختلفة بالشخصيات المختلفة والأشياء و الأماكن والطعام ... إلخ. إذا سمحنا بكل ذلك. ولابد أن يؤثر كل مثير في الشخصية بطريقة ما. فكيف يظل أي فرد كما هو بعد سلسلة من التأثيرات المتتابعة خاصة فيما يتعلق في إطار هاتين الساعتين اللتين بداخلهما ؟ ربما نكون قد صورنا خبرات الحياة كاملة .

ولابد أن تكون كل شخصية قد مرت ببعض التغيرات مع نهاية العرض. وبعض المسرحيات تستدعي تغيرات كبيرة مثل "جيرمونت" المسن في مسرحية "لاترافياتا" أو عُطيل. وبعض المسرحيات تستدعي تحول رفيع جداً مثل باك أو خادم الخط الواحد ولكن على أية حال بعض التغير .

وهناك إشارة بسيطة فى التخطيط لذلك التغير. انظر إلي نقطة النهاية ماذا وصلت إليه الشخصية؟ انظر إذا كنت لا تستطيع بدأ صعود الشخصية إلي أكبر مدي بعيداً عن موقعه النهائي بقدر الإمكان. فإذا انتهت الشخصية إلي شخص فاضل انظر إذا كانت لا يمكن أن تكون فاسده في البداية والعكس صحيح. ولكن تذكر أن تغرس جذور الشخصية لكي تكون حتي لايبدو التحول وكأنه يحدث بشكل غير ممكن أو بشكل فجائى. وهذا يُعطي الممثل الفرصة لكي يسير علي سُلم النغم وكلما كان المدي أكبر كلما كانت الشخصية أكثر ثراء وتُغري بالتقمص العاطفي .

وبعد ذلك ربما يستكشف المرء الحيل الفنية. هل يساعد التخيل؟ هل هناك ما يكفي من هذه السلوكيات والصفات لكي تتناسب تحت مفهوم مظلة؟ هل هذه الصفات تضيف إلى ضخامة الرجل؟ وهل هى ماكرة إلى حد ما أو مثل الدجاجة التى يصدر عنها صوت؟ إذا كان الأمر هكذا فبوسعنا أن نضيف لمسات قليلة ربما لا توجد بالنص ولكن ربما يستطيع المساعدة حيوان ما أو صفة معنوية فى تبلور مفهوم الشخصية حتى يمكننا الحصول على نظرة ثاقبة أكبر عن ذلك الشخص أكثر مما لا ترونه في الحقيقة شخصيًا. إن تصوير امرأة بكونها شخصية لعوبة خرج إلي الحياة الحسية عندما لاحظت أن كثيراً من الصفات التى وضعتها القائمة جعلت الشخصية مرحة مثل القطة الصغيرة. ولذا فهي أضافت صفة مثل صوت القطة إلى كلامها. وكان التخيل كاملاً بالرغم من أن لاشيء بالنص أو التوجيه كان يقترح صوت القطة .

وكان أوليڤار الذي بالصدفة عُرف عنه استخفافه من وقت لآخر بممثلي الأسلوب كان

يقول عن تجهيزاته واستعداده في عُطيل أشياء مثل "لابد ان أمشي مثل الثعبان الأسود الأملس أحيانًا يمكن أن يصبح جسدك جرسًا".

وبالمثل فإن الإيقاعات السريعة يمكن أن تضيف صفة فنية توفر الصراع والتنوع والرؤية النافذة. تأمل الصورة صورة الشخصية التي تُشبه الدجاجة فهي ليست فقط تُغير من صوتها حتي يوحي بصوت دجاجة ضعيف ولكن نمط كلامها وحركتها يمكن تقسيمها إلي اجزاء غير منتظمة من السلوك سريع سريع سريع ركود بطيء سريع بطيء بطيء سريع سريع. وبعد ذلك ولأنها قد اتصلت بشخص ما لكي تحصل علي نمطه وأسلوبه فى الإيقاع السريع فإن الشخصيتين يتناقضان ويوفران نوعًا من التغيير .

خطط لبعض التشبع الملون بالنسبة لشخصيتك. الملابس والشعر والمكياج وبالطبع استشير المخرج وربما مصمم الإضاءة، والمشاهد ولابد أن يتناسب إسهامه مع كل الأجزاء الفنية الأخري .

وبعد ذلك وبعد أن تكون قد انتهيت من تلك القائمة التي لا تنتهي أبداً حاول أن تُزينها إذا استطعت بأساسيات فنية غالبًا بشكل تقريبي. تفحص اختياراتك وضع خط على ما تقوله وربما واحداً واثنان منهم يستحقان التذكر وأنت فى البروفة. ولا تتجنب الأفكار التى تتعلق بالخطر إذا كنت تعتقد أنها يمكن أن تضيف أو تثري العمل بدون أن تقلل من وحدة المسرحية وهنا يمكن أن يكون أحد الفروق بين ما هو شيء عظيم وما هو جيد فقط .

والآن لكي تُطبق القائمة ومن بين الصفات المتروكة تفحص تلك التي لابد أن تغرس بالسؤال "أي من هذه الصفات تختلف عن صفاتي؟".

وإذا كانت شخصيتك تميل إلى أن تصبح غير صبورة عندما يُخطيء شخص ما وكذلك أنت فلا تضع علامة صح أمام الصفة تلك . فهى بالفعل لديك وتعمل من أجلك. فقط راجع تلك السلوكيات التي لابد أن تخرجها .

والآن وبعد اكتمال القائمة اسأل نفسك "بالرغم من إنني قد لا أجلس عادة في كرسي الذي في طريق الشخصية هل يمكنني أن أفعل ذلك بسهولة؟" إذا كانت الإجابة "نعم قليل من التجارب لابد أن تقوم بذلك" فهذا حسنًا. وهذا هو كيف أن السلوك يمكن تأديته. ولكن إذا كانت الإجابة "بلا" فلابد من استكشاف طريق آخر علي سبيل المثال أسلوب دافع ما. وهذا لابد أن يسبقه سؤال آخر "تحت أي ظروف لابد ان أجلس بهذه الطريقة؟" ربما يكون الجواب **كما لو** : "كما لو أنني اتألم من أسفل" وهذه قد تكون حيلة. ولكن إذا اسألت دعنا نقول كيف يمكنني ترتيب فترة السكون ووزن الأمور قبل الإجابة على الأسئلة؟ ولأنني أفكر واجيب بسرعة كعادتي فإنني لا أعتقد أن الأمر سوف يكون سهلاً أن أبطء كما لابد أن تفعل الشخصية" والآن لديك طريقة مختلفة نحو حل المشكلة. تدريب بسيط أو أسلوب دافع قد لا يحلانها .

تفحص الإمكانيات. كيف تستطيع أن تجعل نفسك تبطء بتلك الطريقة؟ من الواضح انك تدربت فذلك في فترات الصمت ولكن تلك الفترات تبدو من المحتمل جداً

أنها فارغة ولا تُشبه الدقات الانتقالية على الإطلاق. وإحدي الحيل التى استخدمتها كانت استهجاء حروف الكلمة في عقلي الكلمة التي قالها شريكي وبعد ذلك عندما كان هذا يصبح سهلاً جداً كنت أتهجي الكلمة ابتداء من آخر حرف وبعد ذلك عندما هذا كان يصيبني بالتعب كنت أعد الحروف في الكلمة وكان بعد كنت أتفحص إذا كانت هناك أعداد فردية أو زوجية للحروف ثم مراجعتها. ونجحت تلك الوسيلة علي المدي الطويل في العرض وكانت تبطئني وكانت فترات السكون ممتلئة بذلك التفكير من النوع الذي يميل إلى التصنيف وكنت متأكداً أن الجمهور كان يعتقد أنني أعَني أنني كنت أفكر فى مواقف المسرحية. وكنت أنا الممثل أقوم بتأدية جزء من التصنيف الذي كان يتناسب مع ذلك الجزء في وصف الشخصية .

وأحيانًا يكون بوسعك أن ترتب مسبقًا كل العناصر أثناء البروفة، في أوقات أخري تلاحظ ببساطة ماذا تقصد النتائج أن تكون عليه لحظة بلحظة وتترك الأمر لخبرتك لكي تجعلها تحدث أثناء العرض. إن الاختيار عملية فردية .

والآن دعنا نتأمل أسلوب التعبير والأبعاد على الأقل إلى الدرجة التى تساهم فيها شخصيتك في هذه الأشياء. متي تحمل شخصيتك الكره فى المشهد ومتي تكون الشخصية عامل مساعداً وعامل معوق؟ هل زودت شخصيتك بالقوة والضخامة والدافع والسُلطة أو أى مكونات حركية أخري تجعل الجمهور يصدق بأنك تستطيع أن تتحمل المسئولية عن خط القصة أو تصرف المشهد للمؤلف؟ أو إذا كنت تساعد أو

تتدخل فهل تركيب شخصيتك قوي بدرجة تكفي للمهمة وليس كثيراً بشكل يتغلب علي الشخصية التي تحمل الفكرة الرئيسية في هذه اللحظة؟ ومن الممكن بالنسبة لاياحو أن يقابضي عُطيل إذا لم يكن كلا منهما مصمم بشكل تناسبى. إن اختيار السلوكيات والتصرفات والمشاعر يساهم في خلق وهم العلاقات التي بين الأشخاص .

وحديثًا فشلت مسرحية بسبب عرض لشخص مسيطر علي الضعفاء وأحد التابعين له وكانت المسرحية تقوم على كيفية أن يكون ذلك الشخص المستأسد مخيفًا وهو يعيد ترتيب حياة الناس ضد إرادته. وفي حادث مؤسف مع أحد التابعين الخانعين له فإن التابع وهو ينحرف عن التوجيه الصارم عامل الشخص المستأسد باحتقار وذهب إلي درجة انه أشار إليه بوقاحة. وقد التزم الشخص المستأسد بما كان قد دُرب عليه ولم يدمر الشخص الذي أهانه ومنذ ذلك الوقت أصبح الشخص المستأسد غير فعال وفقدت المسرحية معناها .

كيف يمكن للمرء أن يزيد من قوة الشخصية؟ إحدى الطرق هي توفير مشاعر قوية وتصرفات قوية عندما يكون هناك صراع مع منافس قوي. هذا يمكن تكوينه تقريبًا مثلما الحال في تأليف قطعة موسيقية لكى نؤكد على ومضات أكثر وأكثر تنطلق بينما يتقدم المشهد. وعلى سبيل المثال يمكن للمرء أن يبدأ بموقف قوي نسبيًا ردود من قِبل دافع متوسط وبعد ذلك تصرف قوي متوسط مع دافع شديد وبعد ذلك زيادة الدافع وبعد ذلك ارفع التصرف وهكذا واحد ثم الآخر متأكداً من أن كل خطوة تسمح لك بأن تضع الحركة الناتجة للاخر في المقام الأول .

أو تصميم آخر. وهو أن تؤدى تصرفًا كبيراً مع شعور متوسط وبعد ذلك حاول مرة أخري. في هذه المرة أن تنزل بالتصرف بينما ترتفع بالمشاعر درجتين وفي المرة التالية انزل بالتصرف درجة وارتفع بالمشاعر درجتين زيادة وكرر التمرين حتي ليبدو التصرف عارض بشكل بريء. ولكن الشعور مقداح شعري مميت .

وعندما تضطر شخصيتك أن تزداد في الحركية ولكن ليس لديك الفرصة أن تنخرط في صراعات قوية فهناك وسائل أخري .

إحدي هذه الوسائل يُشار إليها بطريقة الحامل الثُلاثي للقوائم ويتم اختيار التصرف بعيداً عن الشعور وبعيداً أيضًا بشكل متساوي عن التكيف مثل قوائم الحامل الثلاثي.

ويمكن لفرد أن يقرأ الأوراق أي (التصرف) بشكل عرضي أي (الشعور) بينما يأكل سندويتشا أي (التكيف) وكل من هذه الأشياء كما تري ليس واجبًا على الآخرين وبعد ذلك وعندما تلمح عينه شيئًا خاصًا يبطيء في الأكل ويشعر بأنه أقل وتدريجيًا لا يأكل علي الإطلاق ويصبح قلقًا علي ما يقرؤه وربما يمرور الوقت فإن فمه والذي كان يستخدم في عادة مثل المضغ يستخدم الآن لوضع إطار للكلمات "إنه أنا الذي يكتبون عنه" .

وما حدث هو أنه بينما كل قسم كان يؤدي الشيء الخاص به فإن كل شخص كان يبدو مثيراً بشكل معتدل. ولكن في الحقيقة لا نستحق أن نقلق عليه وتدريجيًا وعندما

أصبح الأمر حالة تعني "كل الأيدي على ظهر المركب" فإن تلك السيقان التي في الحامل تتجمع مع بعضها في النهاية في كتلة واحدة جامدة معدنية. وقد عملت كل العناصر مع بعضها لزيادة الحركات. وترى هذا غالبًا فى الشكل الأبسط عندما يسير شخص ما وهو يقرأ الورقة وفجأة يتوقف بينما يظل يقرأ .

وبعد ذلك إثراء الشخصيات لكي تُحسن حركاتها وهذا يتضمن القدرة على تركيب الصفات بشكل عميق. وقد ألقينا نظرة على تعديل الشخصيات وهى تتحرك بمرور الوقت أثناء المشهد. وبعض اقوى التركيبات يمكن تصميمه في لحظة صمت كما هو الحال مع الاستجابات ذات الوجوه المتعددة. لماذا من الضروري أن تُري الشخصية وهي تستجيب إلي أي شيء بمجموعة واحدة فقط من ردود الفعل؟ وقراءة الورقة ومقابلة الصديق وتذوق طبق جديد من الطعام لماذا كل هذا لابد أن يتم باهتمام وبساطة وسعادة وحماس؟ ولماذا لا يكون هناك شيء ما سطحي من الاهتمام وأيضًا شيء ما أكثر عمقًا؟ ولماذا لا تستطيع فقرة في الصحيفة أن تكون مثيرة ولكن تُجلب لمسة من السخرية مثل "لقد اخبرتهم أن ذلك سوف يحدث ولكن أولاد الحرام الأغبياء لم يستمعوا" وأيضًا الغضب المكبوت، مثل "ولذا هم فصلوني بسبب توضح المطالب." وكان من خلال زوجتي هيلين إنني سمعت لأول مرة عبارة "مقيتًا وجاداً" لوصف الاستجابات ذات البعد الواحد المبسطة عن صور متعددة محكوم علينا بأن ننظر إليها. وحتي الغضب الندم والغيرة يمكن عادة تحملهم من خلال شعور إضافي يأخذ في

الحسبان الناس الذين ينظرون إليك في هذه اللحظة وتقديرك لذاتك وحتي عنصر التوافق. من هم الأشخاص الكارهون الذين يريدون أن يراهم العالم كذلك؟ وفي هذا الشأن هل ارتداء قلب شخص ما أو صورته علي كُم المرء نوعًا من الشك والارتياب؟ إن كثيراً من الممثلين وحتي الممثلين المسرحيين يندفعون إلي مشهدهم الدرامي الكبير بسرعة عالية وهم يلعقون شظاياهم توقعًا لانتهاء العواطف التى سيخضعون فيها وأنهم ينسون تأمل كيف ربما ذلك المشهد يبدو ضعيفًا للشخص الحكيم. إن الخطر الكامن قد يثقل الموضوع. "والآن هذا هو التمثيل" ربما يقولون والممثل سوف يجعل من نفسه "لهو معربد للتعبير عن الذات" إذا أخذنا قول ماموليان .

ولكن لا تبحث عن التقمص العاطفي لأنه نادراً ما يكون هناك. إنه يُحفظ لهؤلاء الحزينين أو المضطربين والذين يبذلون بعض الجهد فى مساعدة أنفسهم والذين يحاولون بشكل ما أن يتوافقوا بالشجاعة والضحك وتقليل الأمور إلى حد ما. وهكذا فإن تلك الأبعاد الإضافية والتي تزود العمق الذي نبحث عنه والإثراء الحركي الذي تختزنه. وتذكر عبارة "إن السكير لا يحاول أن يطعن بالخنجر" فإن الناس قد فروا بعيداً عن الهدوء العادي وذلك من خلال مثير والآن يبحثون عن استعادة ذلك الاستقراء .

خطط مع وصف شخصيتك الاستجابات الأولية والثانوية أيضًا. ومع ذلك إذا كان المشهد يستدعي الرحيل عن ما يشبه الحياة تمامًا فربما نضطر إلي ان نضعف الشخصية

عن عمد على سبيل المثال فإن الكثير من الكوميديا يعتمد علي الكثير من التشويش والسخرية والتقليل من كون الإنسان كذلك وعدم التناسب. إن اثراء الشخصيات ربما يعمل ضد هذا النوع من الكوميديا في مشاهد مثل هذه .

والكوميديا التي فيها تكون الشخصيات مثقولة يمكن أن تستفيد بطرق أخري من وصف الشخصية الثري وتصوير كثير من الشخصيات في المسرحيات عن طريق نيلسي مون أو ألن ايكبورن يتطلب فقط لمسة إثراء لتحويل ضحكة الجمهور إلى دموع. وبالمثل قم بإزالة بعداً إنسانيًا ما يمكن أن نحصل عليه وحينئذ يمكننا أن نحصل علي الضحك. وبعد ذلك وفيما يتعلق بأسلوب التعبير عن الشخصية تعلم أن تصل بين الأجزاء كما تفعل الشخصية وإذا كانت الشخصية بطيئة فيمكنك أن تصمم كل تصرف ليبدأ كل تصرف فقط بعد التصرف السابق ما يكون قد اكتمل تمامًا. ومن ناحية أخري إذا كانت الشخصية تتحرك بشكل سلس فيمكنك أن تجهز لكل تصرف بينما التصرف السابق يهوي وبينما يكون المرء يُصاب بالإرهاق فإن الآخر يتلوي وهكذا فإن هناك تداخل .

ومع ذلك مرة أخري إذا كانت الشخصية زئبقية خطط لكثير من التصرفات التكميلية وجعل الشخصية تتحرك برشاقة وخفة من تصرف إلي آخر وأيضًا تستمر في التصرف الرئيسي بسلاسة. ويصبح التوهم عملاً منافسًا سريع البديهة وخفة عقلية وهكذا.

وفي تشكيل التعبير فعلي افتراض أان المسرحية مثل أغلب المسرحيات تتوقع بناء تصاعدي من الاهتمام فعليك التخطيط لأجزائك لكي تتقدم بشكل أكثر حركية. واستخدم ما يمكن أن ينال الاهتمام في بداية المشهد. خفض قليلاً ثم تبني على موجات أقوي التصرفات أو المشاعر أو التكيفات نحو النهاية. وبعد ذلك التقط المشهد الحركات من حيث غادرت إذا كان ممكنًا. ويمكن تخطيط كل الفقرات كجزء من وصف الشخصية.

إننا ببساطة لا نصور موضوعًا يتصل بالحياة علي خشبة المسرح. إننا نحاول التأكد بأن الشخصية لديها سببًا في الوجود علي خشبة المسرح. وإذا لم تكن الشخصية سوف تسهم في حركات القصة أو المركز المحوري فلما لا نوفر الراتب ونتحدث ببساطة عنها؟ إننا منغمسون في فن يتعلق بالزمن. نعم هناك من يعتقد بأن دراسات الشخصية المتجمدة هي نهايات في حد ذاتها. أليس ذلك أفضل لو تُرك إلي المصور الواقف أو القائمين على عمل المستندات والوثائق؟ وكما يقولون فإنهم حتي يفضلوا شيئًا ما درامي في شخصياتهم بمعني آخر أن يروا الشخصيات وهي في مواجهة صراعية ما. وبينما نحن نقوم بتصميم هذا المواجهات في مغامرات لمدة ساعتين في المتوسط فإنه لابد أن يكون هناك فنًا كثيراً وخداع في نشر تلك المخادعة علي مدي ذلك الوقت وفي نفس الوقت نحتفظ باهتمام وإثارة الجمهور. إن وصف الشخصية لابد أن يؤدي دوره .

وبعد أن نكون خططنا للمراجعة والنظرة الشاملة وحددنا أين لابد ان يحدث هذا أو ذلك التأثير فهذا هو الوقت للتأكيد علي أن كل تصرف بسيط يتم ملاحظته. وكما

ذكرنا فإننا عادة نكتب الأفعال في الهامش الأيسر للنص ماذا تفعل الشخصية بكل لحظة بالمسرحية حتي تساعد على تحقيق الخطة الموضوعة؟ والآن فإننا نرتب تلك المحادثة على أن تستمر لكي تكون هي الوسيلة التي من خلالها يؤدي كل تصرف مع مساعدة التمثيل بالطبع .

هل يمكننا الآن افتراض أن تخطيط الأشياء التي يحتاج إليها وصف الشخصية وبعد ذلك نذهب بعيداً في إبحار بلا مشاكل؟ هذا ما نرغب فيه والآن ننظر إلي تلك التفاصيل التي تصنف علي أنها تكيفات: الحوار، العمل، السلوكيات، اللهجة، العمر، الإيقاع السريع، تكيفات العمر، والإضافات، وأخذ الأوضاع، والإشارة. وفي مرحلة معينة من البروفة والتدريب يمكن أن يتم التمرين على هذه الأشياء بشكل آلي تمامًا. ونحن نلتفت إليها إلى الدرجة التي بها نتذكرها تمامًا حيث تصبح شيئًا أتوماتيكيًا وثانويًا وخلال العروض فإنه لابد ألا نضطر إلى التفكير فيها إلا إذا بالطبع كان هناك حادث، غلطة كبيرة أو خطأ وبعد ذلك وللحظة عليك أن تلتفت إلى هذه الأشياء حتي تعود إلى المسار ثم تنساها مرة أخري .

وهذا وقت مناسب لكي نذكر أنفسنا بأحد الاعتبارات كلية الوجود ألا وهو الإغراء الجمالي. الجمال حيثما يكون ممكنًا. أو علي الأقل الجاذبية. عليك بأن تلف أي لحظة صدق في غلاف من السكر وستصبح أكثر استيعابًا. إن الجمال والخفة في الصوت والجسم يمكن أن يجعلا حتي المكروهين جداً أشخاصًا يمكن التعامل معهم .

وأريد ان أذكر هنا اثنين من تلك التكيفات .

أولا :- اللهجات إن هناك طرق عديدة في إقحامها وهي تتروح من ما هو صوتي أو ربما إعادة تجميع ما أستخدم إلي البحث الذي يتضمن تسجيلات أو المعيشة بين الناس أو جعل الشخص الذى يستخدم تلك اللهجة بالفعل يقرأ أو يسجل النص لك. ومعظم الممثلين المسرحيين الذين أعرفهم يجدون نماذج أصلية إذا استطاعوا ويقوموا بعملية تقطير بالاستماع الدقيق أو الملاحظة الصوتية نوع من المزج منهما. ماذا نفعل فيما يتعلق باللغة الإنجليزية التى كانت سائدة فى عصر "إليزابيث"؟ إذا استطعنا فربما نتَبع مسار بعض المجتمعات التي تزعُم إنها مازالت تقيم في جزر الأوزارك والتي تحتفظ بتلك اللهجة وإلا فعلينا أن نُرشد عن طريق ما تعتقد أنه خبير جداً .

ولكن مشكلة إتقان اللهجة وفهمها بالنسبة لجمهورنا لابد أن تتحدي حكمنا ماذا نفعل إذا كانت اللهجة الأصلية مازالت غير مفهومة بالنسبة للجمهور والذى من أجله يُصمم العرض؟ إنني أُصوت مع تخفيف اللهجة وعندما كان الممثلون يجرون البروفة علي مسرحية بريجا دون فإن التمثيل كان يتضمن أحد سكان إسكتلندا من الأراضي المنخفضة والذي كان مفعمًا بتشديد حرف الـ . ر. وكان قد أُعفي من العمل في الأيام القليلة الأولي من البروفة وذلك بسبب عدم الفهم والوضوح. ومع ذلك فهناك وجهة النظر التي تقول "إلى الجحيم مع الجمهور انني أريد الشيء الحقيقي بغض النظر". حسنًا .

ثانيًا :- هناك اعتبارات العمر والصحة ومن المحتمل ذلك الجزء من وصف الشخصية والذى يتذوقه الممثلون المسرحيون كثيراً. كيف نحب أن نترنح ونضحك على عجزنا. ومن وقت لآخر فإننا نقيم فصولاً خاصة نطلق عليها "علم وظائف الأعضاء من أجل الممثل" وذات يوم ربما نجعل مثل هذا المنهج مستمراً وإجباريًا لأن هناك يكتشف المرء التغيرات الفعلية التي ربما تظهر مع تقدم السن والشكاوي الصحية المختلفة وحتي خصائص بعض الأدوية العادية والمركبات الكيميائية .

وليس كل شخص قد يحتاج إلى اللهجات أو السلوكيات المتعلقة بالشيخوخة ولكن الخبرة هنا هي معرفة أن المرء يستطيع أن يكتشف كلاهما إذا كانت المصادر كافية .

ولابد أن يبحث المرء عن الاتقان أولاً قبل أن يقرر مدي درجة الأصالة التى تصور بها هذه الأشياء في التقديم النهائي. إن كل نوع من السم يؤثر على الناس بشكل مختلف وفقدان تناغم العضلات مع تقدم السن يمنع تغير حركة الاتجاه المرنة السريعة ومضاعفات التهاب المفاصل تحد من الحركة. كل هذه الأشياء لابد أن تؤخذ في الاعتبار حتي مع أننا قد نقرر أن نبقيْ على السلوك بداخل الحدود الفنية .

والآن نعود إلي التتابع وفي نفس الوقت فإننا نجرب تصرفاتنا على بعضنا البعض ونحاول انتقالات مختلفة وأساليب تعبير مختلفة ونكتشف أين يمكن أن تكون التصرفات التكميلية مفيدة ونتأكد بأننا ما قد فصلناه يمكن ان يأتي مع بعضه. والآن

أيضًا هو وقت إقحام المشاعر المختلفة لتلوين هذه التصرفات. حاول أن تُجرب مجموعة تلقائية من الألوان المناسبة وإذا فشلت تأمل أساليب أو مجموعة الأساليب التى تجعلها تحدث .

وعند هذه النقطة فإننا نحتاج إلى تأمل اعتبارات أضخم فى التوجيه. ولكن الآن فإن وصفك للشخصية لابد أن يكون مستمر أثناء الحركة وهناك تعديل مع ذلك يمكن إجراؤه ولكن ذلك سوف يحدث أثناء البروفات. وما يقذفه إليك شريكك أو كيف يستجيب شركاؤك إلى ما تفعله معهم سوف يؤدي إلى لمسات هناك وهنا. وربما يخبرك المخرج أن الطريقة التي بها تطرق عليها وسقوطها الواضح يجعلك تبدو قاسيًا أكثر من اللازم. خفض من شيء ما وبعد ذلك هناك البحث عن المقصود "بشيء ما" وفى النهاية يتضح الأمر .

والآن نخوض في موضوع المكياج وملابس التمثيل. وعليك بأن تُهذب التسهيلات التى لديك فى التعامل مع الزعماء والاقحام إعداد المسرح للتمثيل. لمسات أكثر .

وأخيراً يدخل الجمهور في العمل ومرة أخري فإن المخرج من المحتمل أن يوضح أن ما خُطط لكي يؤثر في الجمهور بطريقة معينة لا يسير بشكل ناجح ولمسة هنا أو هناك ربما تعالج الوضع. وهذا هو ما تعالجه تجربة المسرحية قبل عرضها. وفي الأيام الخوالي كان يمكننا أن نتحمل الخروج من المدينة لأسابيع قليلة أما الآن فإن العرض يرى مُقدمًا في المدّينة قبل أن تصل إليه الصحافة .

وبعد ذلك فإن الشخصية لابد أن تتطور إلى الأفضل أثناء استمرار العرض .

ومع التقدير والتذوق الواضح لمكونات وصف الشخصية ومع خمسة وأربعين أسلوب دافع ترجع إليهم فإنه لابد ألا يكون وصف الشخصية ضعيفًا .

حتي لو استمر العرض لعشرين عامًا .

الفصل الثامن والاربعون

العلاقات

لقد أشرنا ضمنًا إلي هذا الاعتبار فى معظم ما نظرنا إليه حتى الآن. وعندما نفكر في التصرفات والدوافع والتكيفات والصراع أو خدمة الجمهور مع الوضع جانبًا تلك اللحظات غير المتكررة فإننا نتعامل بشكل أوسع مع أنفسنا وأننا منغمسون في علاقات. وربما يقول المرء إنه عندما نتعامل فقط مع أنفسنا فإن هذا أيضًا يمكن النظر إليه كعلاقة داخلية. ولذا فلماذا نتضايق من الفصل الذي يتعامل بشكل واسع مع هذا الموضوع .

ومن أجل المراجعة والنظرة الشاملة فقد نجد الأمر وثيق الصلة بالموضوع. على سبيل المثال قد نخطط لعلاقة أو نتركها تحدث. وإذا اخترنا فربما نقول إنهم اخوه أو أخوات، أحد الأبوين وطفل، أو زوج وزوجة أو رئيس ومرؤس أو ضابط وشخص على القائمة أو ممثل مسرحي ومخرج أو شرطي وسارق .

وإذا اخترنا أن نترك العلاقة تحدث فربما ببساطة نولد موقفًا يسمح للناس بأن يؤدوا تصرفات على بعضهم الآخر. وبعد فترة قد يكتشف الجمهور أنهم اصدقاء أو متنافسين أو اعداء سياسين أو حلفاء سياسين أو عشاق وهكذا. وتستمر هذه القائمة. وإذا كانت هذه الطريقة ناجحة فإن مواقفهم نحو بعضهم الآخر قد تتضمن وتعكس تلك العلاقات.

ولكن من الأفضل أن نفكر في الوقت الذي فيه تحدث العلاقة. ألم نلاحظ العُشاق في حفلة الذين قد القوا إشارة بأنهم تعارفوا علي بعضهم مؤخراً؟ وآخرون يشكون لأي شخص بنصف أذن انهم كانوا مع بعضهم من فترة طويلة. فماذا كانت الحكايات؟

عامة فإن الارتباطات الجديدة يميل أصحابها إلى الاهتمام ببعضهم الآخر بشكل أكبر. وهم يستكشفون بعضهم البعض. ولا يمكن أن يكونوا متأكدين تمامًا من احتياجات الآخر ورغباته وإحساساته وذلك شيء من السير فوق قشر البيض وأكثر شيء من تحريك مُقلة العين. وعلى العكس فإن أصحاب الارتباطات القديمة يميلون إلى أن يأخذوا بعضهم كأمور مُسلم بها وليس بالضرورة بطريقة رافضة. وببساطة فإن هناك حاجة أقل للاستكشاف لأنهم بالفعل يعرفون بعضهم. ربما قد لايكون كل شيء ولكن ما يكفي للشعور بالزمان في تحادثهم. ويمكن أن يضايقوا بعضهم البعض بشكل أكثر صراحة. ويمكن أن يقسمون بشكل طبيعي علي بعضهم البعض أو يشهرون ببعضهم بشكل علني باستخدام النكات علي حساب الآخرين. أو ببساطة يبدون وهم يتجاهلون بعضهم. أو إذا مرت ملحوظة معينة على الآخرين فربما ينظرون بسرعة نظرة سريعة على بعضهم. هل هذا نكته داخلية؟ يتشاركون فيها؟ وأيضًا كم عدد المرات التى يعرف فيها المرء ما ينوي الآخر على قوله حتي لو كان الآخر قد بدأ للتو في الكلام؟ وبعد ذلك هل هناك مقاطعة؟ أو تداخل؟

وبعد ذلك هناك اعتبارات العلاقات المنفرة فكيف يشعرون فيما يتعلق بإمكانية الاتحاد مرة أخري؟ وكيف يشعرون بأن أصدقائهم الجُدد يتفاعلون مع الأصدقاء القدامي

وهم يتقابلون مرة أخري؟ هل هناك رغبة للإبقاء علي العلاقات القديمة سراً وكيف يخفون رد فعلهم عن الآخرين؟

وبعد ذلك فإن مشاهدة العلاقات تتغير أمام أعيننا من ماذا إلى ماذا ؟ وعند تأديتها كيف لنا أن تُبقي على تلك العلاقات المبدئية أو التحولات فى حالة متجددة مع كل عرض؟ وبينما يستمر العرض فإن العلاقات علي خشبة المسرح الخلفية تتغير فكيف تؤثر هذه العلاقات فى العلاقات التى على خشبة المسرح؟

ما هى مشكلات الزوج والزوجة اللذان يمثلان في نفس الفرقة؟ أو يقفان في مواجهة بعضهما ؟ أو زوج صادق وزوجة يؤديان أي من الدورين؟ وفي المسرحية **اعطني قبلة يا كيت** فإن محاولة ما تُبذل لاستغلال واستكشاف مثل تلك العلاقة. ويا لها من سعادة كما يقول النص .

وماذا عن العلاقات الشخصية المتعددة؟ بعد فترة قصيرة سوف ننظر إلي المشهد الثلاثى ولكن الآن فكر فى المشهد الذى يؤديه الشخصيات أو (ب) و (ج). وبينما أنت (أ) تؤدي تصرفًا رئيسيًا على الشخصية (ب) وتصرفًا تكميليًا على الشخصية (ج) فما هو رأى ج فيما تفعله أنت نحو (ب) وما هو رأى (ب)؟ فيما تفعله أنت نحو (ج)؟ وما هو رأيهم في بعضهم البعض؟ وما هو رأي المشاهدين فى علاقاتك مع (ب) و(ج) وهم يلاحظان من قبل المشاهدين؟

إن مثل هذا الإدراك هو عدو لرؤية النفق أو الرؤية المتقطعة. وهو صديق للدائرة المفتوحة الواسعة في التركيز. والقدرة علي احتضان العلاقات المتعددة تقدم آليات التصميم وتنفيذ عدد كلي من الخفة والرشاقة الاجتماعية ويجعل فى الإمكان تأدية الذلات حيث في لحظة كنت مدركًا بمستوي واحد من الفهم وفجأة تدرك أن عملك يمكن أن ينظر إليه كعمل أحمق أو مهين من وجهة نظر أخري. ويسمح أيضًا بتصوير الشخصيات ذو المعرفة غير المحدودة مثل الدبلوماسيين والملوك والمرشدين أو حتي المسيح نفسه .

انظر إلي التقدم الذي صنعه المسرح لقد كان وقتًا كان فيه الاعتبار الوحيد هو التعبير عن الذات للشخصية بمفردها. وأي شخص آخر في مدي مرمي السمع لم يكن يهتم ولذا كنا نفترض أنه اختفي أو تظاهر فقط أنه لم يسمع وبعد ذلك انتقلنا إلي المشهد الثنائي ومازلنا مشاهدين علي خشبة المسرح يتوقع منهم أن ينظروا في الاتجاه الآخر. ونحن الآن في مرحلة لابد أن نعلل فيها سبب وجود أى شخص في مدي مرمي السمع أو البصر. وما هي الخطوة التالية؟ الاتصال الحادث بين المدارات؟ إن هذا الفصل لا يقترح أي إجابات سهلة ببساطة يثير اسئلة. وفى مكان ما آخر فربما تعثر بالمصادفة على إشارات أو تلميحات عن الأدوات التي ربما تستخدم فى العثور على الإجابات .

وعلى الرغم من ذلك فلابد من إجراء ملاحظة واحدة عامة صورة السحر والدفء ماذا تسميها ؟ تلك الصورة التى تأتي من العلاقات العميقة. وإذا كنت ترغب في خلق

وهم عن تسميتك لها فاستمع باهتمام إلي شركائك وعند تحادثهم لا تتحدث في أذانهم ولكن تحدث إلي عين عقلهم ونشط مفاهيمك لهم. وبينما أنت تتصل **اقرأ عقولهم**. هل هم في حاجة إلي ما تقدمه؟ وماذا يفكرون وانت تعرض عليهم؟ ومتي يكون الأمر غير واضح بالنسبة لهم؟ متي يكون لديهم الكفاية؟ هل متضايقون؟ منبسطون؟ فصل كل شيء بالضبط حتي يتناسب معهم بشكل تام واهتم باحتياجاتهم .

إن صديقي المخرج الذى أشرت إليه فى السابق يضع تأكيد أكبر علي الدرجة التي يكرس فيها الممثلون انفسهم لبعضهم البعض لدرجة أنه مستعد تقريبًا ان يغفل عن العروض التي بها عيوب. وتكريس نفسك حسب احتياجات الشركاء بالإضافة إلي مساعدتهم يفتح في نفسك عرضًا مشكليًا من المستحيل تقريبًا ان تُركبه بشكل آلي. وبالطبع إذا كانت شخصيتك باردة أو متباعدة أو بلا لون فعليك تحاشي هذه الإجراءات.

وهناك اعتبارات يجب تذكرها وأنت تضع إطار لوصفك الشخصية وتخطيطك للتصرفات وتدريك وأداءك. وهذه الإعتبارات واعتبارات أخري عندما يكون في الإمكان فإن هدف تصرفك لابد أن يكون هو دافعك الرئيسى. فتلك الاعتبارات تبقي عليك متفتحًا وحينئذ فإنها تسير فى طريق طويل نحو خلق ومضات فى العلاقات بين الافراد على خشبة المسرح وأيضًا تحاشى الفخ الخفي للإنغماس الذاتي في أداء ما يعرف بكابينة الهاتف .

الفصل التاسع والأربعون

تبرير التوجيهات الاعتباطية

عندما بدأت التمثيل من سنوات عديدة مضت كان الأمر يتم بالتخمين وأحيانًا كانت النتائج مقبولة للمخرج أو للجمهور. وعلي أمل زيادة تكرار تلك الأمثلة وامتلاك تفكير علمي إلي حد ما فقد باشرت السعي للوصول إلى جذور الأشياء سواء كانت سلوكية أو مسرحية .

وهكذا حدث أن شخص ما عمل مع بيلوس لافسكي وأوسين سكايا قد ساعدني وكان عند هذا الشخص أسماء مبشرة بالنجاح من بين أقرانه أسماء مثل هنري فوندا وجوش لوجان و"مارجريت سلوفان" و"جيل وهسيتر "سوندرجارد" وهذا الشخص كان بوب دولاني وكان هو الذي علمني ان اتعرف علي وأؤمن بالموقف وأيضًا اثق في إستجاباتي. وعندما كان الموقف يحركني إلى التصرف كذلك كان علي أن أتقدم وافعل حقًا ما يعني معايشة حياة الشخصية. وقد فكرت "يا لها من متعة" "بإستطاعتي أن أعيش حياة ألف شخصية وذلك أثناء حياتي" "يا لها من حرية".

ولكن هناك شيئان مزعجان قد لفتا انتباهي. وعندما كان شخصية فى المسرحية التي كان يخرجها بوب فعندما استجبت كما يتطلب الموقف مني ذلك فإن بوب كان غالبًا ما يعترض على نتائجى بقوله " لا No افعل هذا بدلاً من ذلك" وكان يُصر. وقد تحديته قائلاً "ولكننى أحب فعل ذلك" وكنت اندفع في رفض تعليماته إليّ وكان دائمًا

هو الفائز. وإلي حد ما كنت انهي الموقف بفعلي بعض الأشياء التي لم أكن أحبها أنا وشخصيتي .

والملاحظة الأخري المزعجة كانت عندما كان بوب يوجه نفسه في المسرحية كان يفعل ما كان يُصر أن افعله أنا. ومهما كانت رؤيته في وصفي للشخصية فإن هذا كان شيء جميل جداً ويشبه ما كان ينتهي إلي فعله في العرض. وكانت أفكاره عن وصفي للشخصية ترشد المشاعر واختيار التصرفات والوقوف علي خشبة المسرح. ولو كانت الطريقة المشابهة للممثلين الآخرين تملي سلوكهم أيضًا فإن هذا شيء جميلاً. حتي ما يفعلوه وما يفعله هو يتصادمان وبعد ذلك كان لابد هو أن يغيره أو يغيروه وكان نادراً ما يفعل بمعني آخر فإن عرضى كان نواه للإنتاج والآخرين كانوا يضطرون إلى العمل حوله قليل مثل المديرين، الممثلين كبار السن والذين كانت تعليماتهم للآخرين في طريقة التمثيل ربما تكون "اقرؤا سطوركم بصوت عالٍ وبوضوح ولا تلتقوا ببعضكم مصادفة وسط المفروشات وابتعدوا عن طريقي" (إنني اسرع واشهد إنني لم أراها أبداً كوظيفة للنفس ولكن إلى حد ما إحدي الاحكام الفنية الراقية. ولازلت أفعل) .

ولكن عندما كان يوجهه شخص ما آخر فإنه كان يأخذ أكثر التوجيهات اعتباطية على أنها شيء يمكن تخيله مثل الحيوان الأليف المطيع. وكان يبدأ فعل الشيء الخاص به ولكن عند تلقيه تعليمات معاكسة كان يتغير بسرعة. ويفعل شيء ما آخر بإدانة كبيرة. وحينئذ بدأت أشك فى الملاجظات التافهة التى تُسلم باليد أو التعليمات. وكان

يقول للتأثير "افعلوا كما أقول وليس كما أفعل أنا" وكنت أنا أجيب "لماذا يجب عليّ أنا" لمجرد فقط انك تخبرني ما أخبرك به شخص ما الذي قد أُخبر من قبل شخص ما آخر؟" ولماذا تضع عرض علي القاعدة الإلزامية معايشة الدور وتتوقع أن أفعل ما اعتقد أن شخصيتي ستفعله عندما ينتهي العرض فعلاً وأنا افعل غالبًا ما أرادنى المخرج ان افعله؟

إن التلقينات المبكرة ليس من السهل هزها. لقد عشت وعملت مع التناقض لعدة سنوات وناصرت القواعد ولكن مارست أساليب أخري من وراء ظهري. وبعد ذلك وعند العمل مع هوارد داسيلفا فيما بعد بسنوات كان بسبب وصيتي انه بدأ التدريس وبعض تدريباتي جلبت حلاً للمشكلة .

والإجابة على المشكلة بدأت بأننا كنا نفترض فى براءة ان هناك فقط طريقة واحدة نحو التمثيل الحقيقي. بمعني كيف كانت تشعر الشخصية بتحركها نحو السلوك وكان هناك حقيقة طرق متعددة تعتمد على ما كان هو نواه العرض. وكانت النواه تتركز حول الممثل أو المخرج أو حتى المؤلف. وكانت تعتمد على من كان يمسك بالسوط .

وإذا كان النجم أو بعض الممثلين الآخرين هنا استدعوا اللقطات فإن المسرحية لابد أن تشكل نفسها على إلهامهم أو رغباتهم أو راحتهم. وإذا فعل المخرج فحينئذ ما كنت تفكر فيه انت بأن الشخصية يجب ان تفعله فإن المخرج كان لديه حق الاعتراض أو

حتي يُملي التعبيرات من لاشيء وإذا كان المؤلف يمتلك هذا في عقده لكي يُحدد الفوارق الدقيقة التي يرغبها فحينئذ هذا هو كيفية فعله .

وإذا كان حامل السياط يقول "قف علي رأسك إلوي اذنيك صفق بيديك بينما تصفر أنت يا دكسي" فعليك فعله ومع السُلطة. وهذا يعني حرفيًا ان تجعل الأمر يبدو كما لو أنك بدأته ولديك سبب معقولاً لفعله وهذا هو كيف إنني حقًا وجدت الموقف علي مدي أكثر من خمسين عامًا في الانغماس في المسرح النشيط .

إن التدريبات التى قدمها هوارد كانت تتضمن تبرير الأوامر الاعتباطية. ببساطة يعني الأمر إعطاء عملاً مسرحيًا وفهمه وإعطاء كلمات اعتباطيه لكي تُقال وجعلها كلماتك انت أي إعطاء عملاً يتم فعله ودمجه عند الضرورة. والمشكلات التى تحدث كانت معقدة قُم بفعل نصف دسته من الأشياء وضمنها حوار معين وبرر كل هذه الأشياء في مشهد .

والتبرير لم يكن يعني فقط التفكير في فكرة ما وكان لابد أن يكون هناك مشاعر متناسبة. وكان علينا أن نجعل كل جزء من الشكل ضروري تمامًا وإذا أمكن إزالة جزء واحد ولا يتأثر المشهد عندئذ فإن ذلك الجزء كان ينسج على نحو مهلهل. ولقد أصبح من الواضح أن التقاليد الجامدة يمكن ان تصبح عبئًا ثقيلاً حول الرقبة. ونعرف أن فاختانجوف قد انفصل عن ستانسلافيسكي بخصوص هذا الموضوع .

إن التمثيل الحيوي على العكس من التفكير النقي يمكن أن يتولد من خلال البدأ بالوقوف علي خشبة المسرح الاعتباطي والمسلطات الشكلية وبعد ذلك بناء تفاصيل

الشخصية والعلاقات لكي تتناسب مع تلك المتطلبات. ومنذ ذلك الوقت لم أكن قادراً أبداً على ان آخذ بجد الممثل الذى عند إعطائه توجيهًا ما يخبرني بأنه ليس فى استطاعته أن يفعل ذلك حيث إن الأمر لا يتناسب مع فكرته عن الشخصية. وكانت إجابتي عادة "اجعل الشخصية ممتدة قليلاً وحاول أن تعصر التوجيه فيها أو غير الشخصية" إن إنتاجنا لن تحدده أو تحد منه القيود التى يضعها الممثلون عن كيفية رؤيتهم عن وصفهم للشخصيات .

وتلك هي التدريبات. وهنا تدريب بسيط، نبدأ به. عليك أن تقف في تلك الزاوية. امش إلى منتصف منطقة التمثيل واجلس على الأرض واستدر بزاوية ٣٦٠°. وانت لازلت جالسًا انهض واحجل على قدم واحدة نحو الزاوية المضادة. وربما تقلد الدعامات واستخدم دعامات شخصية أو قطع من الملابس ولكن لاتقم بأي تمثيل مسرحي. واجعل كل موضوع يتفق مع نوعية المشهد وحاول أن تؤمن به. وحدد لنفسك مدة ثلاث دقائق لكي تجهزه ثم افعله. وفيما بعد تصبح المشكلات أكثر تعقيداً وحدود الوقت أقصر .

أحد الطلاب يقرر أن هذه حجرة مدرسية حيث يذهب الأطفال الصغار ليحتفلوا بمهرجان الطفولة وهناك رسم للعبة الحجلة مخطط بالطباشير على الأرضية بين منتصف الحجرة والزاوية ولكن المساحة التي في الوسط والتي منها يبدأ المتسابقون لم تُعلم أو تخطط .وذلك الطالب هو المشرف الذي عليه أن يراجع اللعبات وأيضًا يعالج التفاصيل النهائية فى اللعبة. ويمشي إلى الوسط يجلس على الأرض ويجعل من نفسه بوصلة كبيرة ويتحرك حركة دائرية على مؤخرته وهو يمسك بقطعة طباشير لكي يصنع دائرة.

وبعد ذلك يراجع اللعبة بالنسبة للحجم وحتي يتأكد ان الأطفال عندهم مساحة عادلة يلعبون فيها. وهكذا يحجل إلى الزاوية على ذلك النمط. وهذا يبدو وانه يتناسب والقواعد .

إلي أي مدي القصة بارعة؟ ليس سيئة. هل يمكنك التفكير في قصة أفضل؟ عندئذ افعل. وأنت في الحقيقة تحتاج إلي ذلك. والآن قم بتمثيلها .

هناك مثال آخر مع أربعة أو خمسة متطلبات. وبعد ذلك ابدأ في إضافة الحوار ويمكن لبعض الجمل المستعارة من الصحف أن تفي بالغرض. وبعد ذلك ابدأ بالتقسيم إلى مراحل حتي تستطيع ان تُعطي قراءة مُقلده بدقة لذلك السطر من حشو الكلام. وخذ من الصحيفة على سبيل المثال العبارة "مقتل خمسة عشر شخصًا على الطريق في عطلة نهاية هذا الأسبوع" واجعل شخص ما يقرأ ذلك السطر لك مع تأكده وإضافاته ونبرات صوته وعليك أن تنسخ تلك القراءة بدقة وهي تقرأ عليك واجعلها قراءتك أنت. واجعلها تتمشي مع شخصيتك المختارة ومع موقفك .

وبعد ذلك خذ بعضًا من التعليمات التى اخترعتها. وفي هذه المرة اعد ترتيب وضعها وابحث عن بعض التعليمات البعيدة حتى تتحدي كل منها واجعلها في مأمن. وكما تجد فإن هذا تمرينًا رفيعًا من أجل اذكاء خيالنا ليس فقط الناس الذين يضطروا إلي تنفيذ المهمات ولكن أيضًا الناس الذين يخترعونها. وحقًا أحد التنوعات في هذه

اللعبة إنه بعد أن يكون الطلبة نفذوا أفكارهم عن التعليمات فإن الشخص الذي أصدر تعلمياته لابد أن ينفذها أيضًا .

وبعد ذلك وبينما الشخص يتمرن فإنه يصبح معتاداً على قبول التوجيهات ولا يهم كيف هي بعيدة عنه. وهنا لا تترك أي شخص يقول إن التمثيل لا يتطلب أي إبداع .

وبخصوص تلك القراءات فذلك شيء لابد أن نلمسه ولقد نشأت على الشعار" من فضلك لا تعطيني قراءة" وكان يقال إن هيلين هلز العظيمة تتجمد إذا أعطيت قراءة ما وبعد ذلك وفى يوم ما خطر على بالي أنه حيث إن معظم دخلي يأتي من المسرحيات الموسيقية ففى كل مرة كنت أتعامل مع أغنية كان لابد أن استمع إلى قراءة. والأغنية حقيقة لابد وأن تربطك بكل فارق دقيق صوتي ليست فقط الإضافات ولكن أيضًا النطق والإيقاع السريع والمداخل وأسلوب التعبير. وهكذا ومع كل ذلك فإننا نفعل أشياء بهذه الكلمات أشياء محملة عاطفيًا. تخيل المخرج المسرحي وهو يعزف أغنية لي وأنا أقول "لا تخبرني كيف يجب أن تبدو هذه الكلمات فإنني سوف أقوم بالأمر كما اشعر" أو "فقط اخبرني ماذا افعل بهذه الكلمات الغنائية وسوف يهتم اللحن والإضافة بأنفسهما بشكل طبيعي" إن شبح ريتشارد رودچرز سوف ينزل عليّ لعنة الاصابة بالتيتانوس .

إن الممثلين المسرحيين الاستراليين أحيانًا قد يكونوا علي عدم معرفة بالنطق الأمريكي الاقليمي خاصة فيما يتعلق بعبارات اصطلاحية معينة. وأحيانًا فإنني أجد

أنه من المفيد أن نتلو عليهم قراءة سطر. ولا يمكنني تذكر انهيار عصبي واحد كنتيجة مباشرة .

إن أخذ القراءة لا يحتاج لأن يُحصر في دراسة النطق بالخصوصيات ويمكن أيضًا ان يشمل تشكيل المهمة المدفوعة بشكل محدد. في مسرحية **سيدة كعكة الزنجبيل** لنيل سيمون كنت أريد التغيير بين ايفي وچيمي حتي أحصل علي نوع من الأغنية الصبيانية والذى يلتقطه كل منهما من الآخر ويتقدم خطوة للأمام "لقد كنت تهمس" "ولم نكن نهمس" "لقد كنا نتحدث بشكل بصوت غير مسموع" ... إلخ. إن مثل هذه الأغنية المسرحية صممت لكي تجعل المشهد متوهجًا وكان المشهد يحتاج ذلك ولكنها أيضًا كانت تلمح إلي عدم النضج فى هذين الشخصين البالغين. وبدون القراءة المحددة فإن الإخراج يحوم حول الموضوع للأبد. ولحُسن الحظ فإن الممثلين كانوا مهذبين وأيضًا ماهرين .

إن العادة السهلة لكونك قادراً لأن تتلقي التوجيه من أي نوع هي عدو للجمود الفني. ويجب على المرء ألا يتوقع إنتاجًا يربط نفسه بأساليب ملائمة للممثلين. نعم فقد صار الأمر جيداً مع چودي جارلنر في مسرحية **مَولد لجم**. فعندما كانت تُحب العمل، كانت تفعل ذلك. ولكن بقيتنا ويجدون أننا لابد ان نستخدم أساليبنا لخدمة المسرحية. والمسرحية ليست هناك لكي تساعدنا فى التدريب علي أساليبنا أو نعمل قواداً للحدود التى نضعها .

وعند إعطاء توجيه اعتباطي يتساءل الممثل المسرحي "والآن أي الأزرار اضغط عليه حتي أتأكد من أنني اخرج بتلك النتائج؟"

نعم هناك أوقات فيها يمكن أن تتنازع اختيارات معينة من النتائج عند المخرج. ولكن من الأفضل أن تكون قادراً علي رؤية المسرحية بشكل موضوعي علي الأقل مثل المخرج قبل الانغماس في ذلك. ونفترض أنك تعتقد أن هناك طريقة أفضل لخدمة المسرحية وهناك طرق مهذبة للتماشي مع مثل هذا الاختلاف ولكن لابد أن ينتهي الاختلاف بشكل تلقائي إذا كنت ما تحاول أن تخدمه فعلاً هو نفسك علي حساب المسرحية. أو إذا كنت ببساطة تبحث عن طريقة كسولة للخروج من مواجهة التحدي .

الفصل الخمسون

الأسلوب

إن منظر الألهة في برود واي وهي تخرج في رعب عند رؤية مساعد الكاهن هو مادة المسرحيات الكوميدية. ومع ذلك فإن هذا يصف تقريبًا استجابة أنَزدوميل العظيمة عندما لمحت البالون فوق رأسي محفور عليها **ذلك السؤال** بشكل دائم .

وذلك السؤال هو و"لكن يا أنز ما هو الأسلوب؟".

في الوقت الذي كانت فيه السترات العسكرية في المسرح تتحدث عن الأسلوب كانوا يتكلمون عن أنَزدوميل. ومسرحية **أوكلاهوما** كانت تتميز بأسلوبها وكذلك أيضًا مسرحية روديو وفيما بعد مسرحية روزلِ. إن أسلوب أنز كان لا يمكن محوه وكان مميزاً ومع ذلك فإن كل عرض كان له أسلوب خاص. وأسلوبها الخاص أيضًا وفى أحد الاستراحات بين البروفات وكنا متعبين ومضطرين وليس هناك أي إمكانية في الهروب أو رد اليأس المشابه لدفع الشخص المسلوب فى مواجهة مصاص الدماء كانت تقول بنبرات عالية **التصميم الشكلي**. وانكشف السر .

ولكن يبدو أنه ليس كل شخص لابد أن يكون قد سمع به. فالبعض لازال يتحدث عن الأسلوب بشكل غامض ومتحفظ مثل "إنه يعمل" أو "يتحرك" أو "توقيت عظيم" أو "بطيء" أو "لقد أحببته" أو "رائع" أو "كئيب" أو "لم يفوتني" أو "مصيبة" وكذلك

تعبير "مثير" وهو التعبير المفضل وغير المدون عندي. وليس مفهوم مثل التوقيت لا يمكن أن يكون له هدفًا ، وبالنسبة للملاحظ الذكي فإن المرء يمكن أن يقيس نوعية وكم الخطاب الموقوت وكذلك يمكن للمرء أن يشهد لمكونات الأسلوب. ولكن غالبًا فإن هؤلاء الذين يفهمون هذه التعبيرات نادراً ما يعرفون بالتحديد ما يتحدثون عنه .

وفى الخفاء فإنني لست متأكداً أن أنز كان لديها مفهوم عقلي وواضح عن ما كانت تُعرف به حتي اضطرت إلى احتواء العملية. وتعريفها الذي قذفت به كشيء طاعن بدا وكأنه غريبًا مثل البهجة التي كانت تحدثها في مهاجمها.

التصميم الشكلى : ياله من بسيط ومع التصميم فإننا نتفحص تفاصيل الحجم واللون والتوازن والوضع والتناسب والمكان والإيقاع ووجهة النظر والتناقض والعلاقات والشخصية والتأكيد. وهذه فقط بعض الأشياء القليلة التى تخطر على البال وحتي الآن فإننا نبدو وكأننا انشغلنا بعناصر المضمون الذي رُتب بشكل فني. إن الدوافع تعزز التصرفات والتصرفات يعبر عنها وتُنسج وتدخل في التصرفات المشهدية. والتصرفات المشهدية تتداخل مع بعضها في التصرف الكلي للمسرحية ... إلخ. ونُطلق علي تصميم المضمون **المحور المركزي** .

وبالنسبة للبعض فربما قد يبدو هذا شيء جديداً خاصة إذا كانت مفاهيم المضمون المتاح غير معروفة لهم. وعادة فإن هؤلاء الملاحظين ربما قد يكونوا قادرين فقط علي التعرف على التفاصيل الشكلية حتي لو كانت صعبة التحليل. وحتي الآن هذا الجزء

من الكتاب يبدو أنه قد تعامل في الأساس مع المضمون والآن يبدو أنه يعود إلي ما هو مألوف وعادي .

ومع بلورة أنَز دوميل يمكننا الرؤية بأن الأسلوب بالنسبة للشكل هو المحور المركزي بالنسبة للمضمون. وهذا نمط يسود من البداية إلي النهاية. وكل المكونات الشكلية تتسق مع وتدعم الكل وتضم المكونات الشكلية والتي هي تُلخص وتعلي ويعبر عنها وتشكل وتنسب وتوضع في مجموعات وتناقض ... إلخ .

وإذا نظرنا إلي ذلك الإنتاج الخاص والذي أثار العالم المسرحي وزاد من مضايقة آن العظيمة فربما نكتشف قليل من التفاصيل الخاصة. إن مسرحية أوكلاهوما كانت مثل علامات الترقيم على برودواي في ٣١ مارس ١٩٤٣و أضاء السقوط الناتج كل مسرح غنائي في الكرة الأرضية. وحتي اليوم فإنه موضوع للتأمل والتحليل وبعضها من المحتمل أن يكون صحيحا وهنا نضيف بعض الأشياء إلي هذه الثرثرة .

كانت الحبكة الرئيسية ان يقابل ولد بنت ... إلخ. لاشيء جديد في هذا. كان مكان المشهد هو أراضي أوكلاهوما المشتراه والمحتلة حديثًا حيث كان يناور الفلاحون والكاوبوي من أجل الحصول على مميزات. ليس هناك أي تلميحات إلي نظره تافهة أو مفقودة وهكذا فإن الحبكة الفرعية الطبيعية تقترح أنه كان يمكن أن يكون هناك طُرقًا من خلالها لابد أن يتصادق الكاوبوي مع الفلاح. وفي تقاليد معظم المسرحيات الموسيقية فإن هذا ينجح فى النهاية وهم يتزوجون فيما بينهم ويتغلب الحب علي كل شيء وحتي الآن، ما هي المشكلة؟

نعم يصبح الأمر واضح جداً أنه لم يكن هناك أي كورال افتتاحي لهذا. وفى مسرحية **ماريتا الشريرة** لڤيكتور هربرت فإن الإفتتاحية كانت شخص في المدينة منفرد وهو يبكي. ويمكن الإشارة أيضًا إلى مسرحيات أخري موسيقية. هل هذه ثورة؟ بطريقتها نقول نعم مع ذلك التأثير الموحد فإن الميزة الخاصة لمسرحية **أوكلاهوما** تكمن في وحدتها الدرامية الرائعة التي يحملها أسلوب متواصل بشكل مساوي .

ومن الناحية الدرامية فإنها مسرحية بارعة ربما ليست في براعة المسرحيات التي أتت بعدها ولكنها بارعة تمامًا بمعني إذا اقتطعت مشهد ما أو جزء فإن العرض لابد أن يتداعي. وفى المسرحية المفككة إذا اقتطعت أي أجزاء فربما لاتشعر بأن شيئًا قد افتقد. وفى الحقيقة فإن المسرحيات الموسيقية كانت معروفة بقابليتها للتبادل وكان لدي المؤلف أغنية يحبها وربما كان لابد أن تكون بعيدة الحشو من المسرحية الموسيقية لأن العرض كان يستمر أكثر من الوقت المقرر. لا مشكلات. وكان يجد طريقة من المحتمل في المسرحية الموسيقية التالية بالكاد في أي نص سابق خاص. إن الأغنية هي الأغنية وإذا بيعت نسخ فإن ذلك حسنًا. أليس كذلك؟

ويقال إن إحدي أفضل الأغنيات في العرض كانت تُسقط في البروفة لأن المخرج اللامع روبن ماموليان لم يستطع أن يدمجها في الانسياب الدرامي ولم يُعد يذكر ذلك المخرج منذ فترة حديثه ولكنه كان محقًا كالعادة .

وفى السنوات اللاحقة كان يتضمن عملي تقديم المسرحيات الموسيقية التى أعدت فى مطعم المسرح وكانت مسرحية **أوكلاهوما** واحدة. ومع محاولة كانت الأجزاء الوحيدة التي بدت يمكن توسيعها بشكل متباعد كانت خطوط تحويل قليلة بمعني عندما تنزل الستارة على المشهد يكون هناك في الغالب مشهداً قصيراً أمام الستارة لإبقاء الجمهور متحولاً بينما يتغير إعداد المسرح. وعادة فإن مثل هذه الأشياء يمكن رؤيتها بوضوح على أنها حشو ولكنها تعمل في نشر أغنية غريبة ما أو عمل روتيني أو موهبة. وعلي أية حال،فإنني اعتقد أن نسختي المُعدة داخل المطعم قد خفضت من طول مدة العرض بحوالي عشر دقائق. وبالنسبة للشكل فقد كانت في البداية مسرحية غنائية بمعني شكل يأخذ العلو الشعري أو الموسيقى. وكان الناس يتحدثون إلى بعضهم البعض عن طريق الأغنية والمحاكاه أو الرقص .

وبعد ذلك كانت أيضًا واقعية حيث لم تكن الشخصيات أو العلاقات متباعدين عن الحياة .

وأيضًا كانت تحتوي على أجزاء من الفنتازيا كنوع من الأحلام .

وبعد ذلك كانت تمزج تقاليد الحائط الرابع مع التقديم الأمامي الكامل أو لابد ان نقول بإنها قد أبقت على ذلك المزيج .

وقد فعلت هذا المسرحيات الموسيقية. ولكن مع الإدماج البارع للمفهوم فإن هذه التقاليد يصعب تبريرها. تأمل عندما تصبح الشخصيات متورطة بشكل خاص وبعمق

مع بعضها الآخر كما لو لم يكن هناك أي مسترق للسمع فكيف يمكن للمرء أن يبرر مخاطبة الجمهور مباشرة؟ وكيف يمكن لك بسلاسة أن تجذب الجمهور إلى الفصل؟

تأمل تحدي بسيط يتصل بالأسلوب انصهار السلوك الواقعي مع الأداء الغنائي. وقد أدي الكاوبوي جزءاً واحداً على الرقص حيث يَصلون كجماعة. فكيف يدخلون؟ ربما يقومون بزيارة خاطفة ويقومون بالبحث عن البنات وربما كانوا يتدفقون أو يزحفون على ركباتهم مثل ما يكل كيد بطريقة بارعة وقد جعل الرجال يفعلون ذلك فى مسرحية **الفتيان والدُمي** فيما بعد بسنوات. أي من هذه أو أي شيء آخر يمكن أن يعطينا فكرة عن رعاة البقر؟

لقد لَخصت آنْز التصميم الشكلي من كيفية كان هؤلاء الرجال يعملون ويسافرون. وحقًا في الغالب حيث كانت عواطفهم وكانوا يحضرون الحصان الخفي. وكان ذلك الحصان أكثر من كونه حيوان قوي ما. لقد كان يُحدد كيف كان يلبس الرجال ويسافرون ويجلسون ويسيرون ويقفون وكان يربطهم بمجتمع ويُحدد قوانيهم وكانت عقوبة الإعدام علي سرقة الحصان. ولكن جريمة القتل في الغالب يمكن الدفاع عنها. وفي مشهد المزاد فإن التضحية النهائية التي يقوم بها كيرلي حتي يصل إلي سلة لوري هي الأمر لحصانه.

ولذا عندما يصل رعاة البقر فإنهم يؤدون أجراسًا في انسجام بمعني يقفزون وتتأرجح أرجلهم في جانب مع ركباتهم المتينة وتتحرك كعوب أحذيتهم في الهواء وبعد ذلك

يهبطون ويكررون الحركة علي الجانب الآخر وفى فنتازيا الأحلام فإن هذه الحركة تصبح شكلية أكثر وغريبة أحيانًا وبالطبع فعندما كان يقف رعاة البقر فى حلقة في الأجزاء التي ليست غنائية فإنهم كانوا يحتفظون بالوقفة التي كانت فيها أرجلهم مثنية مع الإبهام في الحزام والذراع والذراعين مستديرين وتكرار فترات ما تحت الحزام .

وقد ظل الإنتاج كله هكذا ومتشابه وتلعب فيه الدوافع وتُنسجه وتُعلي من شأنه. وفي تتابع الأحلام عندما يواجه كيرلي چود يصبح كيرلي الآن غير مؤثر ضد چود الزاحفة والتى مكانها المألوف هو الأرض. وحتي إطلاق النيران لايستطع أن يعوض عن سقوط كيرلي من علي حصانه. لقد عالجت أنز مكونات أسلوبها بإجادة المؤلف الموسيقي العظيم والذي يحول الأشكال الموسيقية إلي سيمفونية .

وكيف يمكن لنا أن نضع عنوانًا للأسلوب؟ ماذا يجب ان نُطلق عليه عندما تكون هناك عناصر للواقعية والفنتازيا والغنائية ومعالجة الحائط الرابع ... إلخ؟ إن الأسلوب الناتج بسبب دمجه لا يمكن أن ينفصل عن العرض نفسه والإنسان يضطر أن يطلق عليه أسلوب مسرحية **أوكلاهوما** مثل مفهوم التوجيه عند كازان في **موت البائع** والذي يعطينا أسلوب **موت البائع** .

فى هذه الأمثلة نتعرف على هذا الاندماج لدرجة أن الإنتاج لم يعد ذلك الموضوع في بيت الحمام المتسيب. الأساليب في المسرحيات الموسيقية والمسرحيات الهزلية وأساليب السخرية وحتي أساليب شكسبير. أليست هذه ظروف خطابات واسعة جداً . نحاول أن نحشر بداخلها إنتاج كبير يستحق مظروفًا كاملاً في حد ذاته؟

حقًا إننا نجابه المشكلات من وراء شاشات الدخان بما يسمي المسرح التجريبي نستطيع أن نضع مع بعض مقتطفات من المكونات يمكن تفسيرها لأنفسنا. ولكن ربما في الغالب تسبب تداخلاً فى أعلي البراءة. ويُذكر المرء بالطفل الصغير مع مجموعته الأولي في الكيمياء حيث يخلط بحماس ما بين المواد الكيميائية الغامضة في أنبوبة الاختبار ويتوصل إلي محلول ملون بطريقة المصادفة. ولماذا يبقي سراً ولكنه انتهي إلي شيء ما مختلف. إن كلمة "مبتكر" أو "جديد" هي الكلمة التي تستخدمها الهيئات التمويلية عندما تبحث عن معايير. إن العجلة التي يُعاد اكتشافها غالبًا تكون مربعة.

ومرة أخري وكما قال "لن چي لرنر" أن تكون مختلفًا ليس هو نفس الشيء كأن تكون جيداً. أن تكون جيداً يمكن أن يكون شيئًا مختلفًا بما يكفي".

إن الأسلوب المدمج بعناية هو بالتأكيد أحد الدلالات التي تعوض عن الإنتاج الجيد. والتصميم الشكلي الجيد الذي يتولد عادة من بعض عناصر المضمون ويغرس فى الذهن من خلال العقل المبدع يمكن بهذا الشكل أن يقوي ويعزز الإنتاج الذي سيُري كوحدة متكاملة وهذا بالطبع من قِبل الأشخاص الذين لديهم حكمة .

وعند هذه النقطة فلابد أن أجادل بعض المهتمين بالتمثيل والمحترمين الذين يصرون علي أن الأسلوب يمكن أن ينشأ فقط من المضمون. وبينما قد تكون هذه هي الطريقة المرغوبة عند البعض منا فإنه من الممكن تمامًا وبشكل عملي ومدمج أن نبدأ بأسلوب مفروض ثم نجد المضمون التالي الذي يناسبه. تأمل الباليه الذي يمثل قصه موضوع

لنوع من الموسيقي التجريدية بالضبط كما يكون من المفضل تفصيل القماش على الفرد فإننا نعرف أيضًا تصميمها وتفصيلها وبعد ذلك نعثر على شخص ما تناسبه هذه القطعة بدون تغيرات كاملة في هذه القطعة من الملابس .

وكثير من الإنتاج الجيد قد تم النظر إليه وأُخرج بداية بتصميم تشكيلي. وكثير من المسرحيات الغنائية الرائعة قد كتُبت لكي تتناسب مع الموسيقي التي تم وضعها من قبل .

وعن الإستراليين فإن معظم العروض المستوردة الجيدة تُشتري كتصميمات شكلية وعلى الإنتاج أن يكسوها بالمضمون. وعندما تتقدم الفرق المسرحية للحصول على حق عروض معينة فربما لا يكتسبون هذا الحق في النص بدون أيضًا الاضطرار إلى تكريس أنفسهم للإنتاج كله وملابس التمثيل وتصميم المسرح والوقوف على خشبة المسرح. وأحيانًا حتي تصميم اللوحات لأن المسرحية المكتوبة نفسها لم تكن هي بالضرورة الشيء الذي ينجح . ولاشك في أن هذه الممارسة قد يُنظر إليها علي أنها شيء غير عادل.

أليس من الممكن رؤية تقديم أسلوبي للنص بأنه قد لايكون تحسينًا في برودواي أو المفهوم الأصلي فى "وست إن"؟ يمكن ذلك حقًا ولكن كثير من المؤلفين قد لايرغبوا في المخاطرة . إن المفهوم الأصلي قد زُود بميزانية ضخمة ومحاولة وخطأ وأفضل المواهب المتاحة فى البرك الكبيرة وحتي فى ذلك فقد يقتربون من الفشل. هل يمكننا الاعتماد

على المبالغ المستمرة التي تدفع للمؤلف إذا كان العرض قد نال انتقاداً من التقديمات الأقل ميزة؟ يمكنهم الاستشهاد بأمثلة متعددة لتدعيم ذلك الرأي .

ومع ذلك فإن هناك أمثلة فيها لمسة شجاعة من الأصالة قد حسنت بالفعل الشيء المستورد. هل يمكن الخروج من المأزق؟ هذا لغز .

الفصل الواحد والخمسون

فن الإخراج وسوء الإخراج

الغرس والإشارة

لقد كتب چورچ كوهن وأخرج مسرحية مع الفصلين الجيدين الثاني والثالث ولكن الفصل الأول وبسبب الشرح المعقد كان مملاً. ولذا في الليلة الافتتاحية ارتفعت الستارة علي خشبة مسرح خالية ودخل رجل ونظر حوله وذهب إلي المكتب وفتح درجًا وأخرج مسدسًا وتأكد أنه محشو ثم سمع شخص يأتي فأعاد المسدس وأغلق الدرج وببراءة تحدث إلي السيدة التي دخلت .

وكل الفصل الأول وخلفية الحبكة الرئيسية تم وصفه. وفي الاستراحة اعتقد الجمهور "أنها سوف تقتل عمها" . "لا إنه الجد الأبوي الذي سوف يُطلق النيران علي الابن غير الشرعي للخادمة والذي هو حفيده" "لا عند الجرس عاد الجمهور مسرعًا إلى المقاعد وظلوا إلي الستارة الأخيرة" ولم يظهر المسدس مرة أخري أبداً ولم يطلق أي شخص النيران علي أي أحد .

وقد أصبح المسدس في الدرج كمثالاً شهيراً كوسيلة "توجيه الاهتمام للتخمين والتعذيب وإثارة شهية الفرد بمعني آخر للصعود بانتباه الجمهور من صورة إلى صورة تالية ممكنة. وهذه وسيلة رئيسية في فن الوقت .

وهو أيضًا مثال رائع لعملية الغرس. فقط في هذا المثال لم يكن هناك أي قول مبتذل أو مكافأة ولو كنت واقفًا أمام صورة في معرض للفن فربما أردت أن تتمعن فيها في وقت الفراغ. ولكن لو كنت في جولة يقوم بها مرشد فإن المرشد مضطر إلي أن يجذبك بعيداً إلي الصورة التالية حتي يستطيع أن يعود ويخرج بالمجموعة التالية ولذا فقد يقول "ومع ذلك فإن عبقريته الفعلية أتت إلي السطح في هذا العمل التالي". أو شيء كهذا وسوف تجد نفسك تُغري بالتحرك. فقد وجهنا المرشد نحو الصورة التالية ويقوم بفعل هذا العمل الممثلون المسرحيون طوال الوقت أو سوف يعود الجمهور إلي الوراء .

إن ذلك المسدس في الدرج كان في نفس الوقت مثالاً عظيمًا على سوء الإخراج. فإن إرسالنا إلي رحلة عبر طريق الحديقة حتي نكون بعيدين عن الطريق بينما يتم السطو علي المنزل شيء من تحويل الانتباه. مطاردة أوزه برية. نوع من التغطية .

إن الجزء الجيد من سوء الإخراج لابد أن يكون أيضًا جزءاً جيداً من فن الإخراج. ومهما يكون هناك في أعلي طريق الحديقة فلابد أن يعد بالإثاره. أن تسمية الوظيفة بأنها ف"ن الإخراج" أو "سوء الإخراج" يعتمد في الحقيقة على سببك الرئيسي: هل تريد أن تجذب الانتباه **إلي** شيء ما أو **بعيداً** عن شيء ما ؟

والطريقة التي اتبعها المغني جهير الصوت تشاليابن تعطي مثلاً آخر علي استخدام هاتين الوسيلتين التوأمتين. وما فعله ذلك المغني أنه كان يتخيل أن هناك فأراً يمشي

بمحاذاة قدميه. وهكذا يصرف الانتباه عن نغمه. وهذا التطبيق الخاص للمثالين يسمي "امساك الطائر" من المحتمل تسميته هكذا لأنه سُمي في المرة الأولي عندما كان هناك ممثلاً أثناء مشهد ضخم لشخص ما آخر وكان هذا الممثل يحاول باستمرار أن يضرب طائر خيالي .

وتتضمن العملية عادة الغرس والمؤشرات. والغرس هو المفهوم الذى ترغب أن يلاحظه الجمهور بشكل رفيع، أما المؤشر فهو الاهتمام إلي الغرس أو أي مكون مسرحي آخر أو توجيه. وأكثر المؤشرات وضوحًا هو مجرد الإشارة بإصبعك علي شرط أن تكون أصابعك مستقيمة بالطبع .

ومؤشر آخر هو توجيهك للنظر. ومرة أخري نشير إلي النكتة العملية للوقوف في زاوية والنظر إلي مبني أو إلي السماء. ومن المفروض أن يُمسك بشخص ما وبالطبع وكما هو الحال في كل الإشارات فإنه كلما كان هناك مؤشرات أكثر كلما وُجه الانتباه بشكل أكبر .

ومن ناحية أخري فإن الغرس القياسي هو تصرف حركي أو دافع أو مفهوم أو شكل أو حدث. تذكر أن كلمة حركي هي تسمية أخري لجذب الاهتمام وفي هذا المثال فإن الدُعامة الحركية أو الحدث هو أيضًا عملية غرس أو إيحاء. وهو يتضمن وعداً كامنًا. فشخص ما يُخرج مسدسًا ونحن نعرف أن المسدسات لا تتفتح أو تزدهر بشكل طبيعي مثل مشط الجيب أو أحمر الشفاه. وقبل أن يُخرج المسدس عادة فإن هناك سببًا للحياة

أو الموت. ولذا فعندما يُري المسدس فيمكن التسامح معنا إذا تساءلنا حياة من أو موته. وعلي أي حال فإننا نترك لكي نتأمل .

وعندما يجعل الساحر البيضة تختفي وبعد ذلك وبيد واحدة يجعل يده تتحرك بشكل غامض مبينًا في الأول جانب من يده وبعد ذلك الجانب الآخر فبوسعنا الاعتقاد أن البيضة ستظهر مرة أخري في تلك اليد الفارغة خاصة إذا ظل ينظر إلى تلك اليد النشطة أيضًا. وهو هنا يغرس فكرة ويشير بيده والآن وبينما نحن ننظر بارتياب لنعرف كيفية استعادة البيضة فإن يده الأخري تخرج بطائر من تحت قبعته. وهنا يستخدم فن الإخراج كسوء للإخراج. وهو يبقي على اهتمامك بعيداً عن المكان الذي فيه يوجد الطائر وبعيداً عن اليد الحرة للساحر وبالإضافة إلى ذلك فإن فكرة إعادة ظهور البيضة قد غُرست في عقولنا. وعندما يظهر الطائر فإننا نُدرك أن الحيلة قد تمت علينا .

إن الحوار هو في الغالب مؤشر شيء بسيط مثل "هنا هو يوجد الآن" مثل هذه العبارة يمكن أن تجعل الناس يتوقعون ويلتفتون إلي توجيهه إلي الدخول. ولكن من المحتمل أن أكثر المؤشرات فعالية واستمرارية هو أيضًا أكثرها رفعة تصرف مؤدي بشكل دقيق علي شخص آخر أو على أي شيء آخر غير نفس الفرد. تأمل سطر مثل "أوه يا إلهي هل فعلت ذلك؟". مثل هذه العبارة من فم المغني أو اللافظ وهو شخص ما يُحب صوته مثل هذه العبارة يمكن أن تكون نوعًا من القراءة وربما قد نضطر إلي إما أن نظل ننظر إليه كما لو أننا نقول "حسنًا اقرأ" أو نستدير إلي شخص آخر لكي يُعلق علي تمثيله الرفيع ويصبح الأمر هنا خطابة أو كلام .

وعند خروج الكلام من فم ممثل قوي يؤدي تصرفًا فإننا نُغري بالاستدارة إلي الشخص الذى يوجه إليه لنري ما هي الإجابة. إن الطريقة التي يؤدي بها التصرف تصبح نوعًا من المؤشرات. إن مشاهدة الجمهور وهو يشاهد اثنين من ممثلي التصرف الأقوياء يشبه مشاهدة الجمهور في مباراة تنس جيدة .

ومن المحتمل أنه لم يفوتك أن التصرف المكرس تمامًا يخدم أيضًا عملية الغرس. ألم نلاحظ السرعة والتوقع التي بها نستدير إلى اللاعب وهو يتلقي الكرة؟ ماذا نتوقع من لاعب التنس هذا أن يفعل؟ لا يضرب الكرة؟ أو يحرز هدفًا ؟ وبعد ذلك فإنه مهما يحدث سوف يفي بفكرة مغروسة أو يحبطها. وهكذا يحدث أيضًا مع الممثلين. إن هناك وسائل عديدة في المسرح تستخدم كمؤشرات كثير منها فني مثل الأضواء وملابس التمثيل والصعود إلي خشبة المسرح والصوت. والمكون الأساسي والمتغير فعلاً يبدو أنه يقع في مجال الأساليب الجديدة لخلق الحركيات وبالتالي فهذه يمكن أن تصبح مؤشرات. وتبدو التصرفات والدوافع بأن تبقي مستمرة خلال التاريخ. وفقط التكنولوچيا الجديدة والتى معها تنفذ نفس التصرفات القديمة هي التي تبدو وكأنها تتغير. وعندما تكون الحركات التأملية للمشهد والناس وأضواء الليزر والصوت المتعدد والدخان قد أدت دورها فإن شيئًا ما آخر سوف يأتي للتمثيل معه .

وأحد الأمثلة علي المؤشرات الضوئية قد يتم ذكره هنا. وفي مسرحية **شارع الملائكة** والتي فيما بعد عُرضت في السينما بعنوان **مصباح الغاز** فإن هناك مشهداً حيث كان

المخبر السري يساعد الزوجة وفجأة فإنهما يسمعان الزوج وهو يعود وكان لابد ألا يكون المخبر هناك ولذا وبسرعة فإنه يجمع أغراضه الشخصية وعلي وشك أن يهرب ومع ذلك فقد نسي قبعته والتي هي علي المنضدة. ويبدو أنه استطاع أن يخرج تمامًا عندما كان الزوج على وشك الظهور. ولكن آب فيدر معلمي في الإضاءة القديم والذي قد أضاء هذا العرض قد اخترع أفضل الإضاءات الساقطة فقط لكي يُركز على القبعة المنسية. واعتقد انه لم يمر عرض بدون أن يصيح الجمهور "قبعتك. لقد نسيت قبعتك" والتي تم استعادتها في الوقت .

إن بعض الاهتمام لابد أن يُعطي للمؤشرات الرفيعة والتي تنوي أن تؤكد الإشارة. ولكن ليست بالضرورة توجه أو تسيء التوجيه. وهذه المؤشرات لا تضطر إلي الوعد بأي شيء ولكنها تؤكد على الكلمات والأفكار والأشياء .

وفى الحقيقة فإن استخدامها يسمي "إعطاء مزيداً من التأكيد" وتُدفع ملاحظة أو اسم أو فكرة إلى انتباه الجمهور أو أي متلقي آخر للتصرف. حقًا فإن أكثر الوسائل وضوحًا هي الوغزة أو قول كلمة واحدة بصوت أعلي أو بطريقة لها مغزي أكبر من الكلمات الأخري أو بغمزة من العين أو نظرة أطول من اللازم. ومع ذلك وفي الأيدي الخبيرة يمكن أن يكون الأمر رفيعًا مثل الشعر المغروس جداً في العقل .

وفى أيدي معظمنا يمكن أن يبدو الأمر قوس أو وكزة أو غمزة أو أيدي مشقلة أو مجرد مناصرة بلا طعم. فإذا كان الممثل المسرحي باستمرار يتساءل "هل حصلت عليه؟

إنك تدري ما أعني؟" فإن الأمر يستغرق ممارسة كبيرة للاعتماد علي كلمة أو عبارة بشكل رفيع لدرجة أنه يبدو مثل النشرة المجانية. وهذا هو الفرق بين المبارزة وباستخدام الريش أو باستخدام الهراوات .

وهناك حقيقة هي أن كل مسرحية لها مشهدها الرئيسي وكل مشهد له خطابه الرئيسي وكل خطاب له جملته الرئيسية وكل جملة لها كلمتها الرئيسية والمقدرة على إخراج كل هذا أو التأكيد عليه بدون كشف هو عمل من أعمال البراعة الفنية .

الفرق بين الشكوي الرفيعة والسخرية من الدرجة الثانية .

الفرق بين التهكم الحقيقي والسخرية البذيئة .

الفرق بين ما هو مهذب وما هو فظ .

وعندما تكون قد عرفت كيفية إعطاء مزيداً من القوة للإعلان فإن هناك مشكلة بسيطة تتمثل في تعاملك مع المؤشرات من أي حجم بما فيها تلك المتعلقة بالتوجيه وسوء التوجيه. وعندما تستطيع أن ترد علي من يقول "العمر قبل الجمال" مع عبارة سابقة "اللؤلؤ قبل الشخص السيء" بدون سخرية ومواصلة الحديث عن شيء غير مرغوب والطرق عليه بالمنزل أو الانحناء لأي مُشاهد فربما تستطيع الحصول على طريقة عمله وبدون تلك المهارة فإن أعمال "دورثي باركر" أو "أوسكروايلد ونول كوارد أو حتي موليير ربما تتكرر بشكل ممل أكثر من اللازم .

إن الإعلان الجيد صعب توقيته وإذا حدثت الضحكة فربما تكون غير مناسبة. وقد لا يعرف الجمهور تمامًا تلميحات ما قيل حتي فيما بعد بفترة قصيرة. ولذا فعندما يضحك الجمهور ربما يُقاطع خطابًا. ومن ناحية أخري إذا أضفت أخف ما يمكن من مؤشرات إلي الإعلان فإنك تميل إلى الحصول على ضحك الجمهور في الوقت المناسب وأكثر من ذلك في التوقيت فيما بعد. والوسائل الأخري لإضفاء المزيد من القوة قد تتضمن فترة صمت قصيره قبل أو بعد ونظرة سريعة خارج الموضوع العادي وقراءة أبطء للكلمات ومقاطعة للسلوك ونقله على السطر بالمصادفة تخرج دُعامة، هز الكتفين، ابتسامة، تنوع خفيف في النغمة أو تلون عاطفي من نوع خاص ولكن بشكل رفيع وكل هذه إذا لم يتم التعامل معها بشكل مرهق يمكن رؤيتها دائمًا كتعليق على سلوك الفرد الخاص. وهذا دائمًا مليء بالحيل إلا إذا افترضنا أن الشخصية أو المشهد لابد أن يتم رؤيتهما بتلك الطريقة. وعامة فعليك أن تُعلق علي ما يفعله الآخرين إذا كان لابد من ذلك ولكن انتبه عند تعليقك علي ما تفعله مثل الضحك على نكاتك الخاصة أو الضرب بلطف على ظهرك أو الإيماءة بالموافقة بعد عملك لشيء ما أو الوقوف بثبات على قدميك أو لوي وعض أصابعك إحباطًا إذا كنت تعتقد أنك أخطأت القول أو أديت شيئًا ما بطريقة خاطئة هذا بالنسبة للهواة والمحترفين غير الجيدين لماذا ؟ لأنه إن لم يكن شيئًا ما آخر فإنك تجذب الاهتمام إلي عجلتك البارعة وهي تستدير وما هو أكثر إنك تحرم الجمهور من مغامرة الاستجابة لك كوظيفة لاكتشاف التطور الطبيعي للمشهد إنك تقدم لهم

استجابة جاهزة وتخبرهم كيف يكون رد فعلهم وسلوكهم والذي بالنسبة للشخص الحكيم هو شيء من التفضل عليه وكريه وبشكل عام غريب في المظهر .

وباختصار فإن المؤشرات لتوجيه الاهتمام إلي العناصر المتصلة التي تساعد فى التوضيح وكشف المسرحية هي وثيقة الصلة بالنسبة لفن التوقيت. وليس معني ذلك أنها لا توجد في الفنون الأخري ولكنها توزع بطريقة مختلفة، وعلى سبيل المثال في اللوحة المرسومة وفي أول نظرة فإن العين قد تنجذب إلي شيء ساطع أو لامع يتصل باللون ويُعبر عن صورة ذهنية أو رمز. وبعد ذلك ونحن ننظر إلي الصورة فإن خط ما يقود أعيننا إلي نقطة أخري كتلة لا تنتزع اهتمامنا تمامًا ولكن تظل إلي حد ما جديرة بالنظر إليها. وعندما ندير اهتمامنا إليها فإن عنصراً ما يوجهنا إلي مكان قريب حيث شيء ما آخر لافت للنظر وبعد ذلك شيء آخر وهكذا حتي يتركز اهتمامنا على بعض التفاصيل والتي ربما تُلخص جوهر اللوحة أو الصورة .

وفى أثناء عملية الوصول إلى تلك النقطة الرفيعة فإن العين تكون قد تحركت عبر نمط إيقاعي وهذا النمط بنفسه يُغرس بعض الارتباطات العاطفية. وفى مسرحية جورنيكا. فإن العين تتحرك على شكل زقزاق وتعمل كل نقطة جاذبة كمؤشر لإمداد الصورة بالإيقاع والحركة كما هو الحال في المسرح. ولكن فى الصورة فإن كل النقاط هناك طوال الوقت تنتظر المشاهد ليكتشفها علي مهلة. ومع فن الوقت فإن الفنان يعطي النقاط لكي تلتقط في تصميم الفنان عن متي والآن وحينئذ ينتظرها الآن حينئذ الآن بسرعة والآن ويقبض عليها ينتظر وينتظر الآن .

والآن فإن التعبير" الغرس" هو غالبًا ما يشير إليه المؤشر. وقد نغرس فكرة للاستهلاك الحاضر أو لإعداد المسرح لخدع ما أو لفهم متأخر حيث يقول الجمهور فيما بعد في المسرحية "بالطبع هذا هو السبب في أنها لم تريد أن تلعب التنس في المشهد الأول لقد أجهضت" أو ربما نغرس بشكل رفيع لدرجة ان الفكرة تُسجل فقط في اللاوعي مثل الأعلانات التي حول الملعب .

وسوف نوضح أكثر هذا الجزء في الفصول التالية. أما الآن دعنا نقول ان المرء لابد أن يأخذ في الحسبان أربعة اعتبارات على الأقل .

إلى أي مدي يكون المفهوم الذي يغرس حركيًا ؟

مدي السرعة والأهمية التى تريد أن تغرس بها فى عقل الجمهور؟

ما هي العناصر المشتتة التي في المشهد؟

ما هو الجهد في غرس أو إطفاء المزيد من القوي والذى لابد أن يأخذ ترتيبًا ؟

ومن نفسه فإن المنديل يعتبر وسيلة أقل في جذب الاهتمام من المسدس والتصرف التكميلي المؤدي على شيء حركي سوف يوحي بالأهمية الأقل من التصرف الرئيسي كما يفعل الدافع الرئيسي الأقل .

إن المسدس الذى أخرج في ترسانة ممتلئة بالمسدسات لا يستحق الملاحظة بشكل عام. ولكن المسدس الذي أخرج في كنيسة أو مكتبة يستحق الاهتمام. وإنه حتي لو

أردت أن تجذب الاهتمام إلي مسدس مسحوب في ترسانة فربما تستطيع أن تفعل ذلك بسرعة أكبر أو ببطئ أو بصرخه. إن الإخراج البارع جداً يميل إلي إعطاء اهتمام خاص لنمط الغرس والمؤشرات خاصة إذا كانت كل الأنواع متضمنة في العمل. وبشكل مثالي فإنه لابد ألا يكون أي شيء يبدو وكأنه مسحوبًا و بالمصادفة أو مجرد ملائم. وكل تطور ملحوظ في العمل لابد أن يسبقه غرس مبكر لبذور ذلك التطور .

تخيل غموض جريمة قتل حُبكت بشكل دقيق حيث يكون القاتل في النهاية معروفًا وعلى وشك الهروب عندما وبالمصادفة يحدث أن يمر شرطي بجانبه وليبيع تذاكر لصالح الشرطة. وإذا لم يكن أي من الشرطي أو المباراة قد تم غرسها بطريقة ما في وقت سابق فربما نقول يا لها من طريقة "مستنبطة" في إلقاء القبض .

وهناك جدل يقول بأن الفكرة كلها فكرة الإشارة المتعمدة أو الغرس ليست ضرورية. وإذا كان واضحًا في ذهنك ما تحاول أن توصله حينئذ فإن شكل الأشياء سوف يعتني بنفسه وهذا سينظر إليه كجدل مشابه لكاتب الأغنية الذي يقولَ إذا وجدت الأغاني الصحيحة فإن الموسيقي سوف تؤلف نفسها ومع ذلك وغالبًا فإن هذا يثبت صحيحًا. ويبدو أن التلميح البسيط جداً لفكرة ما يمكن أن ينال رد فعل ملحوظ من جمهور بدون أن يكون الممثل قد أثار الموضوع من قبل .

وفي مثل هذه الأمثلة فإن هناك بالفعل غرس ولكن ليس من قبل الممثلين فإن

الجمهور ربما قد يصل وفكرة الغرس قد تمت من خلال ظروف الحياة اليومية. وكل ما يتطلب حينئذ هو الجزء المُكمل مثل من يرسم خطًا واحداً. وإذا اعتقدنا أن السياسي هو السبب في الاقتصاد المتدهور فإن مجرد ذكر ذلك الشخص قد يُعطي كل التأثير المرغوب .

ولذا فإن الكثير من التهكم يعتمد على الحالة السائدة للجمهور. وعندما يُضاهي المرء بقية السطور في قول الممثل مع الحالة العقلية السابق غرسها فإن المسرحية يمكن أن تبدو صحيحة بالنسبة للجمهور. وإحدي التعريفات بالنسبة للمسرحية الكلاسيكية هي أنها تجلب إلي السطح مواقف في داخلنا قد غرستها الحياة نفسها بشكل كامل بكل منا. فمن منا ليس بداخله قلق فيما يتعلق بالموت وفيما يتعلق بمن يحل محله تشويه وعُقم ورفض .... إلخ؛ ولذا وبالرغم من أن الممثلين لم يقوموا بعملية الغرس فإنهم لابد أن يدركوا تحميل الجماهير وإلا فإن الغرس نفسه قد ينال الإستجابة. الملحوظة لبقية السطور عند الممثلين. ياله من جمهور إنه يضحك علي السطور المباشرة وربما كان من الأفضل أن الغرس في النص قد يتم التمتمه به وربما تكون البقية ليست ضرورية وربما نستطيع الحصول علي ضحكة أخري من بقية السطور. لابد أن نتكيف مع الجمهور .

وأخيراً لابد أن نأخذ في الاعتبار ذلك الجزء المتعلق بفن الأخراج وسوء الإخراج والذي حُل بشكل غريب من خلال تقديم الشرطي الذي كان يمر بالمصادفة. وهذا هو

المقصود بالبقية. وفي الدراما والتي يُشار إليها غالبًا بحل العقده في المسرحية. وهذا هو ما يحدث في نهاية الأمر بعدما الغرس الذي تم إضفاء مزيد من القوة عليه والأساس يكون قد مر بالانحرافات والالتواءات الأخيرة، غالبًا في مدي توقع ما .

وفى بعض الدراما ومعظم الكوميديا فإن البقية تحدث كتطور غير متوقع. وفي هذه الحالة ربما نشير إليه بالتحويل أو الخدعة أو أحيانًا ذروه بالرغم من أن هذه كثيراً ما نتحدث عنها فقط في الكوميديا . ويمكن إلقاء البقية بعيداً ولكن بوضوح أو قد يتطلب الأمر درجة من الانتقاد. ولذا فإن الكثير يعتمد علي عدد مرات الغرس والمؤشرات وكيف هي ثقيلة وحديثة .

إن كاتب الشاشة كيسي روبنسون والمسئول عن بعض الإسهامات الجديدة في سنوات هوليود الذهبية كان يعتقد أن كل فيلم لابد أن يكون له فكرة رئيسية أو دافع أو ما نشير إليه بالمحور المركزي. ولكي نتأكد من أن الجمهور كان لديه التلميحات الكافية للمساعدة في زيادة المحور المركزي فكان دائمًا ما ينصب ثلاثة أعلام. وكان الأول غرسًا مبكراً للفيلم مع شخصية تتمايل في الكلمات تقريبًا كنوع من الإعلان وبعد ذلك وفي منتصف الفيلم فإن هذا الدافع قد يُعزز ربما كجزء من نكته عابرة وأخيراً وفي النهاية ربما نحصل عليه كملخص قيل بشكل جاد أو نوع من التأمل. إنه البقية .

انظر إذا كنت لا تستطيع أن تري هذه الأشياء في العرض التليفزيوني التالي لمسرحيات **الانتصار المُظلم** و**تجديف الملك** وجليد **كليمانچارو** أو حتي **كازا بلانكا** .

الفصل الثاني والخمسون

الكوميديا والدراما والتوقيت

دعنا نسمي هذا **قصة اثنين في مدينة** .

هناك ممثل مسرحي معين لم يستطع أبداً ان يظهر في برودواي بالرغم من أنه قدم تجربة أداء جيدة وكان غالبًا يأخذ الوظيفة. ولكن أثناء البروفات فإن الفأس كان دائمًا يسقط وإذا لم يكن كذلك فإن مشهده كان يُقص. وقد يكون ذلك لأنه كان جيداً أكثر من اللازم في مشهده مع النجم أو أنه قد رفض دعوة شخصية من المخرج أو أن العرض قد أغلق في البروفة. كان هناك دائمًا شيئًا ما وكان ينظر إلي الممثل علي أنه منحوس.

ولذا عندما كان يمثل مرة أخري فقد قرر أن يحطم ذلك النحس وفي كل دقيقة تمتلأ بالرعب في الفترة التعليقية والتي استمرت خمسة أيام كان يتحاشي كل سقوط. وفي نهاية تلك الفترة كان لازال في العرض .

ووصل البيت ليجد كل أصدقائه متشوقين في الاحتفال بتحطيم النحس. "ولكن" ذكرهم بقوله "ما زال هناك احتمال أن أفصل من الوظيفة حتي منتصف الليل" ولذا جلس كل واحد ينظر إلى الساعة باكتئاب وعندما حان الوقت الحادية عشرة وخمسة وخمسون دقيقة مساءً كان هناك طرقًا علي الباب وصوتًا ينادي "تلغراف" .

وقد حثه أصدقائه ألا يذهب إلي الباب حتي ينتهي الوقت المحدد فقال لهم "لا إن

ما سوف يكون سوف يكون" ولذا أذهب إلى الباب بينما أخذ اصدقاؤه معاطفهم في حزن .

وفجأة كانت هناك صرخة من عند الباب تبعتها ضحكة هيسترية وقول "هيه أيها القتلة لقد توفت امي" .

وهناك مثال آخر عن فتي صغير في مدينة صغيرة في هيليفل في أوهايو وكان الطفل الوحيد الذى يعيش مع أمه وقد هجرهم أبوه عندما كان في الثالثة من عمره .

وقد قامت أمه بالصرف عليه وكانت تعمل كخادمة أثناء النهار فقط في إحدي صالات المدينة وبعض الأوقات في مغسلة ما. وكانت تُصر علي أن الطفل لديه موهبة كبيرة في العمل بالمسرح ولذا عندما بلغ الثامنة عشر أخذته إلي نيويورك وأصرت علي الصرف عليه من مكسبها الخاص .

وكان الولد متردد فيما يتعلق بكل هذا ولكن قبل الأمر علي شرط أنه إذا كان في يوم ما وأصبح لامعًا فسوف يعوضها عن تضحيتها .

وفي نيويورك درس الولد وكان يغسل الأطباق حتي يكمل نفقات معيشته وكذلك عمل في البريد وأحيانًا يأخذ دوره في عمل غريب بعيد عن برودواي .

وبعد ذلك حدث ما حدث فعندما بلغ الحادية والعشرين قد شُوهد وهو يمثل في عمل بعيد عن برودواي فُعرض عليه أن يأخذ دوراً كبيراً في دراما برودواي. ولم يكن في

وسعه أن يحادث أمه علي الهاتف ولكن استطاع ان يحادث الجار وبعد ذلك قد عرف أن أمه لم تكن في صحة جيدة وقد فقدت وظيفتها في تنظيف الأرضيات منذ مدة طويلة وكانت تكسب قوتها وقوته من عمل أكثر انحطاطًا. ولكن نُبه عليه ألا يقول هذا وأن يحتفظ بهذا السر .

وأخيراً عندما تحدث إلي أمه تحدثا فقط عن انطلاقه الكبير. وبالصدفة اعترفت أن صوتها المتعب كان بسبب البرد الذي أصيبت به وسوف تتحسن بعد فترة قصيرة. وبعد ذلك قام الولد بعمل نبيل وعرض عليها أن يأتي إلي البيت .

وقد أصرت الأم أنه لو فعل ذلك فسوف يبدد كل الجهود الماضية ولابد ألا يفعل الولد وقد استسلم الولد .

وقد تحدثا فقط مرة واحدة أثناء البروفات وقد بدا أن البرد الذى أصيبت به قد زاد عما كانت تتوقع ولكنها كانت تمازح مع ابنها .

وقد بدت الليلة الافتتاحية كنصر عظيم ومع ذلك لم يكن فى استطاعة أي فرد التأكد حتي خرجت التعليقات. وقد ظل الولد ساهراً طوال الليل ليقرأ ما كُتب و قد أذيع عن عمله بشكل كافي ولذا في الصباح الباكر اتصل هاتفيًا بأمه وبعد عدة دقائق من استمرار جرس الهاتف ردت عليه صوت نسائي ولكن لم يكن صوت أمه .

والآن لدينا قصتين بخصوص ناس مختلفين ويمكن أن يكونوا هم نفس الناس ولكن

كل قصة من الاثنتين حُكيت بطريقة مختلفة وبعض التفاصيل القليلة البسيطة تضاف. نوع من الترخيص الدرامي. ولكن هل القصتان ينتجان نفس التأثير؟

ما هو الفرق في الإخبار ؟

إن الكوميديا والدراما يصنعان من نفس المادة .

والدراما تقدم نوعًا من المواقف المزعجة أو التي تحمل تهديداً أو المحملة بالذنب في مواجهة صريحة وهنا تكمن المشكلة. حاول أن تحلها إن استطعت. إن العواقب أو سوء الحكم أو عدم النجاح في حل المشكلة يمكن أن يكونوا أكثر ألمًا مما هم الآن .

وفى الدراما هناك الحرب من أجل الخلاص. وعادة ما يفوز شخص ما. وفي التراچيديا فإن الفرصة تكون ضعيفة. إن القدر المشؤم يبدو أنه نتيجة محتومة وعادة لايفوز أي شخص. وفي معظم المسرحيات الكوميدية فإن كل شخص تقريبًا يفوز .

وعندما يتعرف الجمهور على هذه المشكلات وعلي الناس المتورطين فيها فإن الجمهور يجعل الموضوعات موضوعاته هو. والفرص تكون أن الجمهور قد أتي إلي المسرح بنفس المشكلات هذه أو مشكلات مقاربة لها .

إن المرأة لم تكن في حاجة إلي تنظيف الأرضيات لكي تعول أسرتها لكي نتعرف عليها. وربما كان ببساطة قد فاتها شيء قليل من السرور حتى يستفيد من ذلك شخص ما. وهذا كان يمكن أن يكون كافيًا بالنسبة لها لكي تكون خادمة نهارية وتضع ابنها

في المدرسة وفي العمل. والتشريع سوف يجلب إلى السطح الكثير من الانطباعات غير المتعارف عليها وغير المنطوقة والتى لم تكن تُحل أبداً. وحتي الصراع الداخلي البسيط يمكن أن يسبب فساداً أو تهيجًا إذا ظل مكبوتًا لفتره طويلة والفتي لم يكن بحاجة إلى هذه التضحية الكبيرة في طريقه لكي يشعر بالذنب الكامل الذي يشعر به معظم الأطفال. وبمجرد الحقيقة بأن الوالدين قد انفقا عليهم هذا في حد ذاته يكفي للتعرف على الشخصية .

ولذا عندما نخبر أو نمثل فإننا نعزز من تلك المفاهيم العاطفية والتى تحث علي التضحية والإذلال وعدم القدرة. ومن الممكن المكافأة الأخيرة ونحن نحاول أن نسيء توجيه الاهتمام من التفاصيل التى يمكن ان تُقلل أو تُلطف من هذه الأشياء بأى طريقة. ومجرد لمسة سخرية عارضة للضوء حتي تشير إلي توافق مع المشاكل ولكن ليس أكثر من اللازم فالفرد يستطيع أن يتوافق بشكل ناجح جداً .

والآن إلي الكوميديا .

وفى الكوميديا فإننا نبدأ أيضًا بالتعرف علي الشخصيات. ولكن في الكوميديا فإننا نتجنب أو ننزع التهديد إما بجعل موقف التهديد أقل خطورة وجعل الشخص الذي يُهدد أقل تأثيراً أو من خلال قدرتنا علي التوافق مع مالا يقهر مثلما الحال في "سوبرمان" أو إنديانا چونس. إننا أكثر قدرة علي اقتلاع الاشواك ويمكننا أن نجعل الجرح أقل ألمًا والإذلال أقل استمرارية (أو بشكل آخر يحدث للزميل الآخر) وحتي

الموت أو تهديد الموت يمكن أن يبدو مثل المزح ويمكن ان يُقدم بطريقة مقبولة اجتماعية .

وإذا سقط شخص ما من علي السلالم ورقد هناك في بركة من الدماء فإن هذا شيء لا يحبه الكثيرون منا أن يقع لنا. ولكن إذا كان هذا الشخص وقع من علي السلالم وكانت ذراعيه وساقيه بهما آثار السقوط وأسفل السلالم قد نهض وأزاح الغبار من علي نفسه وحتي يركل السلالم بقدميه قبل أن ينصرف وهو غير مصاب فإن مثل هذا الشيء يمكن أن يكون مضحكًا. وبالمثل فإن التزحلق علي قشر الموز أو التعثر على الأثاث والسقوط في المياه إذا كانت هذه الأشياء تقدم بطريقة تجعلنا نسخر من الموت فإننا نكون قد خفضنا من التهديد وجعلناه شيء لا يضر أو يُخيف .

إن أحد أصدقائي وهو خبير في علم وظائف الأعضاء قد وصف الضحك الآتي من الكوميديا كالتالي. إنك إذا فوجئت فأنت تلهث وإذا شعرت بالراحة فأنت تتنفس الصعداء وإذا كانا كلا من المثيران يصلا إليك في نفس الوقت فلابد أن تصاب بتقلصات في الحجاب الحاجز. وهذا إما يظهر كنوع من اللهث أو الضحك حاول أن تجد أى شيء تعتقد أنه مضحك ولكن بدون شيء ما يتضمن موضوع جاد أو خطير جداً. التهديد، في الحقيقة .

ومهما كان الشيء الذي نضحك عليه فإنه يتصل بموضوع ما والذي إذا أخذ بجدية سوف يولد فينا خوفًا وشعوراً بالذنب وقلقًا وتشويشًا وارتباكًا وعدم أمان واشمئزاز وهكذا. وحتي التلاعب اللفظي سوف يتصل بالتهديد وقدرتنا علي الاتصال بشكل

مترابط وفجأة فإن الكلمات لم تعد تعني ما كانت لابد أن تعنيه وهذا ما يشبه الإصابة بالجنون. وبعد ذلك إذا كان التلاعب بالألفاظ يغرس بعض الارتباطات الممنوعة أو المحرمة مثل الأفكار المكبوتة عن الجنس فإنها كلها تصبح مضحكة بشكل أكبر .

إن مهارات وأساليب التعامل مع مجموعة كبيرة مع المواقف الكوميدية هي نوع من النقاش يتعدي حدود الفقرات القليلة في الكتابة .

ولكن ملاحظات عامة قليلة يمكن تسجيلها بالتعامل مع لحظة كوميدية متوسطة .

أولاً : اختبار أو تعرف على الموضوع الذي يمكن أن يمثل تهديداً للجمهور المستهدف بمعني آخر أعرف أي الأجزاء يمكن توقع استغلالها في الفكاهة .

ثانيًا : عزز التهديد عند تركيبك النكتة .

ثالثًا : اعط وقتًا لفهم تلك الأمور التي لابد من استنتاجها واعط الجمهور وقتًا كافيًا حتي يفهم الموضوع كما تريده أنت. وعادة فإن ذلك يعني أن تضعهم في الغرس ولكن تقودهم إلي كيفية حل التهديد .

رابعًا : اجذب البقية أو خط الملاكمة والذي يُلطف من التهديد فقط قبل أن يفهم الجماعة. وعادة هذا هو المفتاح عامة فإن البقايا المؤثرة جداً تُحكي ببراءة أو مع الموقف الذى يقول "هذا هو كيفية تفسيرك للموضوع أليس كذلك. إن هذا هو ما كنت أقصده ولذا لماذا تضحك؟" وهناك موقف آخر يستغله البعض مع ذلك المفتاح وهو "لقد لمحتك

في ذلك الوقت ألم يكن هذا مضحكًا ؟" وهذا الموقف وغيره غالبًا مستخدمًا في الدراما حيث يُلقي شخص ما نكتة غير موثرة في محاولة ضعيفة للتخلص من بعض الكآبة .

وكلما كان الأرتباط المهدد أكثر كبتًا كلما كانت إمكانية الضحك أكبر. ويبقي بالنسبة للمشهد الكوميدي أن يستكشف ذلك أو تلك الإمكانية .

وفى المادة المكتوبة للكوميديا فإن مهارات الممثل المسرحي تتضمن اختيار الفرصة المناسبة عن الأفكار التي تكون مهددة. وربما تحتاج إلي تعزيز أو حتي غرس أو الأفكار التي بالفعل تلمح إلي التلطيف حتي يستطيع الفرد أن يوجه الاهتمام بعيداً عن ذلك الموضوع وأن يتجنب قلب الملاحظة. وبالطبع أي فكرة أخري تريد أن تعززها ويمكن أن تستخدم في الزخرفه وفي تزيين الفكره التي أسيء توجيهها وهذا يشبه ستار من الدخان أو بركة .

خامسًا : لا تفعل أي شيء لتلطيف الأمر قبل أن تكون وضعت التهديد بطريقة مناسبة وما يمكن أن يقضي إلي الحيلة الجيدة أن تُعلن "هذه نكته" أو "هذا شيء مضحك" وهذا ربما قد يكون شيئًا ثانويًا للإعلان عن خط الملاكمة قبل إخبارك عن الخدعة .

سادسًا : إن الخدع يمكن عرضها بشكل أفضل إذا كانت مصممه لتسلية المستمع وليس المتحدث. حاول أن تفعل شيئًا علي نحو غير متوقع بالنسبة للمستمع وحاول ألا تضحك على نكتك الخاصة أو تُعلق بأي طريقة أخري علي روايتك لها وحاول ألا

تفرضها بالقوة. وهذا يتصل بالخط الواحد والبصري والمنطوق والذى يتعلق بالموقف وبأي نوع من الكوميديا يستطيع المرء أن يفكر فيها .

لا تحاول أن تتوقع أن تصبح رجلاً مضحكًا من قراءة كتاب ما فليس هناك أي شيء سوف يجعل بعيداً عن حدوثه أمام المتفرجين. كلنا مضطرون إلى وضع بيضنا. إن هذه الكلمات هي مجرد خطوط عريضة وربما تكتشف أنها لا تنطبق علي حالتك .

وبالنسبة للدراما لا تحاول أن تقتلع الشوكة ولو هناك أي شيء حاول أن تجعل التهديد يغوص إلي العمق. إن الدراما هي محاولة حل موقف ما مُهدد مع عدم مس الشوكات .

وبشكل عام فإن الدراما تحضر إلى السطح مواقف وموضوعات لا يمكن تجنبها بالهروب إلى عالم الفنتازيا. ولكن ليس هناك أي شيء في المسرحية الدرامية التي تقول إن المرء لا يستطيع محاولة الهروب إلي عالم الفنتازيا ولكي تُبقي علي الدراما فإن الشخص الذي يحاول ذلك لا ينجح في السخرية منها .

كم ثقل هذه المواقف يمكن الأخذ به كموضوعات درامية؟ قد لا يكون الموقف بهذا الثقل لكي نبدأ به لأن الدراما سوف تبني من خلال الصراع .

وكل المسرح يحتاج إلي صراع ولذا إذا كان هناك نزاع يتعلق بالعرض التليفزيوني الذي نشاهده وطالما أن هذا النزاع يستمر فإن الجدل لابد أن يزداد. وقد لا تنجح

الشخصيات في التسلية والحمل الذي في المناقشات عادة ما يكون جاداً أو هامًا. وقد ارتكبت عدة حالات من القتل بسبب النزاع على العروض التى يجب مشاهدتها. إن استخدام الموضوعات الجادة مع سيوف حادة حقيقية يمكن أن يُظهر الدراما مقارنة بالكوميديا التي يستخدم فيها ريشة ضد سيف مصنوع من المطاط .

كيف يتصل التوقيت بلحظة الدراما ؟

وبالمثل فيما يتعلق بالطريقة التي نلعب بها مع الجمهور في الكوميديا ولكن قبل أن يكون هناك حاجة لتوقيت المفاجأة المتساوي لابد أن نضع الظروف وأحيانًا ما يُغرس الموقف بطريقة معاكسة لتمثيل الكوميديا. وليس من الغريب أن تقرر أنه حيث تكون القيم ثقيلة في الكوميديا فإنه في الدراما يمكن أن نجعلها خفيفة. واقترح قراءة هذه الفقرة مرة أخري بعد أن تكون قد انتهيت من هذا الفصل .

وإلا فإن الإجراءات التي تنطبق على الدراما تقترب مما ينطبق على الكوميديا. إن اللحظة الدرامية العادية قد يتم التعامل معها كالآتي :

أولاً : تعامل مع الاعتبارات التي لا تهدد الجمهور. مشكلة مهمة يمكن التعرف عليها ولكن يمكن حلها .

ثانيًا : قم بقيادة الجمهور نحو حل موعود .

ثالثًا : حدد وقتًا لقبول الحل .

رابعًا : انشر الكارثة أو بعض الاعتراضات المتنازعة والتي تحبط أي حل سهل والتي يمكن ان تكون مهددة للجمهور .

خامسًا : لا تعد بكارثة أثناء الإعداد ،

سادسًا : حاول أن تكسب تقمص الجمهور العاطفي فاجعله يحزن من أجلك وإذا لم تكن مراوغة للشخصية فلا تشعر بالحزن من أجل نفسك وإذا فعلت ذلك فإن الجمهور سوف يميل إلي الاعتقاد بأنك تحزن بما فيه الكفاية لجميعنا. وليس هناك أي حاجة للشعور بالحزن أيضًا وإذا رغبت في أن تكسب التقمص العاطفي فحاول أن تتوافق ولاتتمرد ولا تعاند ولا تحاول أن تُعبر عن مشاعرك بصدق .

وعندما تستطيع أن تشعر بالبؤس العميق كنتيجة للتقلب الدرامي فحاول أن تمثل ضده. حاول أن تجد الجانب المرح وتحت أي ظروف فلا تحاول أن تُزين الذهب أو تضيف الزخارف إلي شيء جميل في ذاته. إن التقمص العاطفي يأتي في أفضل صوره عندما تولد المعاناه العميقة الحقيقية. ولكن حاول أن تتوافق وإذا حاولت بأمانة أن ترفع البيانو فإن الجمهور سوف يتعاطف معك. ثق في تمثيلك ضد الحزن .

وتذكر سعي الأرجنتين وراء شيئين متناقضين لمسة المرأة الفاسقة في الملكة ولمسة الملكة في المرأة الفاسقة. ولهذا قد نضيف لمسة جدية في الكوميديا وأيضًا الكوميديا في الدراما وإلا فإن الأمر يُصبح مقيتًا وجاداً وبالطبع إذا كان ذلك ما تريد .

إن التوقيت المناسب مصدر مستمر للإذهال في كيفية عدد كبير من الخبراء الفنيين يقذفون بتلك الكلمة "ياله من توقيت عظيم" دائمًا ما يسمع المرء ذلك عند مغادرته للمسرح .

وإذا عُدنا بالتفكير إلى ما تشير إليه فإن المرء غالبًا لايقدر على تعزيز الملاحظة. وبوسع المرء أن يتذكر سلسلة كاملة من اللحظات عندما الممثل المسرحي كان يهاجم ويترك الجمهور يتقدمه ويتوقع إشارة أو لمحة ولكن المرء يتذكر كم كانت المؤشرات المتنوعة واضحة ورفيعة. ويمكن للمرء أن يقول إن الإشارة كانت خبيرة بينما كان التوقيت مفعم فعلاً. وفى غياب القواعد والحدود الواضحة فإن الكلمات تفقد معناها .

ما هو التوقيت عندئذ؟ إنه التعرف علي كم الوقت بالنسبة للاستجابة لكي تقع عادة كما هو مخطط لها والمهارة في التقدم مع اللحظة التالية عند تلك النقطة من الإكمال. فما هي الاستجابات التي نتحدث عنها؟

يمكن أن تكون استجابة لتصرف ما وفي هذه الحالة فإننا قد نري أن الهدف قد تم تحقيقه بشكل مُرضٍ. ويمكن أن تكون استجابة للتكيف أو لشعور ما وفي هذه الحالة فإننا لابد أن نحكم بسرعة علي ما نعتقد أنه استجابة مناسبة. ويمكن أن تكون استجابة لنتاج فرعي أو تأثير بصرى أو حادث أو ملابس تمثيل. وفى الحقيقة فإن أي شيء يمكن أن يؤثر فى الجمهور لابد أن يؤخذ فى الاعتبار إذا كنا نتوقع السيطرة على تقدمه خلال المسرحية أو بمعني آخر فإن أي شيء يستغرق وقتًا للتأثير على الجمهور. فأين ذلك الوقت ؟ لابد أن يُسمح به .

وحتى المثال البسيط في رفع الستارة على إعداد المسرح للتمثيل يجعل الجمهور يلهث أو يُصفق. وإذا نطق بكلام في تلك اللحظة من التصفيق ربما يضيع. وهذا توقيت سيء. ولابد للمرء أن يفكر في إعطاء الجمهور جزءاً من الوقت الزائد لكي يتأثر بالمشهد.

إن معظم المثيرات التى نعرفها نقدمها بشكل متعمد. ولكن إذا كان الجمهور يضحك لأن الممثل المسرحي بشكل غير متعمد يُري وهو يصعد على خشبة المسرح فإننا لابد أن نسمح للضحك. ولا يمكن ان نستمر فى الكلام بينما هم يضحكون ببساطة لأنهم لن يسمعونا ويضيع الكلام لاتهاجم الضحك ودعه يأخذ مجراه .

ولابد من مناقشة نقطة خاصة هنا: كم المدة التي تأخذها لتطلق الضحكة؟

البعض يقول إنك تنتظر الضحك حتي يصل إلى ذروته وبعد ذلك وعندما يبدأ فى الانتقاص فإنك تقرأ السطر التالي. والبعض يقول انتظر الضحك حتي ينتهي تمامًا وبعد ذلك استمر. والبعض يفضل أن يستمر في الحرث بغض النظر عن الضحك أو لا ضحك علي الإطلاق .

وأنا أصوت مع هؤلاء الذين ينادون بالانتظار إلي آخر الأمر إلا إذا كانت هناك ظروف خاصة. وإذا كان لديك صوت قوي ونظام لتكبير الصوت وتوصيله وحوار يمكن

ان يمتد أو ببساطة عمل بصرى معه تؤثر في الضحكة المتوسطة فإنك تخاطر بإحباط الجمهور إلى الدرجة التى معها فى اللحظة التالية فإنهم يسألون بعضهم البعض "ماذا قال؟" أو إذا كنت تحاول أن تقلل ضحكتهم لكي يوفروا بعضًا منها لخدعة أخري أفضل سوف تأتي فالأمر مقبول. لكن دعنا نحتفظ بمثل هذه الحيل لكتاب آخر .

إن المساحة تمنع بطريقة مناسبة مناقشة استجابات الممثلين لإستجابات الجمهور. دعنا نُعمم ببساطة وندور حول الحواف .

إن الاستجابات التالية يمكن أن تكون واضحة تمامًا حتي لعديمي الخبْرة: التصفيق، الضحك، اللهث، البكاء، الهمس، أو التحدث مع بعضهم. النداء الخروج من المسرح أو التصفيق البطيء الخاطىء. وقد ذهب أحد الزملاء إلي أبعد من ذلك قليلاً أثناء إحدي العروض وقد مات .

وكثيراً ما تكون الاستجابات رفيعة بدرجة تتطلب نوعًا من التخمين. وغالبًا ما نريد من الجمهور أن يفهم ببساطة ما نقوله له أو يري وجهة نظرنا أو يُفسر ما نقوله بطريقة خاصة. فما هي الإشارات التي يمكن أن نعتمد عليها والتى يمكن أن تخبرنا بأن "الرسالة قد وصلتهم، والآن استمر؟"

إذا استطعنا أن نري أي جزء من الجمهور بوضوح فربما نعرف نفس النوع من لغة الجسد التى يمكن أن نتعرف عليها. إن الإيماءات الرفيعة والتلميحات والتكشيرات وتحريك الرأس وترقيق الشفاه والنظر بعيداً والجلوس إلى الأمام وإسقاط الظهر والثبات

والهياج العام وما مثل ذلك فكثير من هذه الأشياء يمكن التعرف عليها في المسرح المحبب من زاوية عيني الشخص واذنيه .

ولكن إذا أعمتنا الأضواء والجمهور الذي خرج فيما بعد فإن المرء يخطيء بشكل أكبر. وقد نجد أنفسنا مضطرين للتخمين من خلال الصفات المتنوعة للصمت. نعم إنه يتراوح من الصمت المميت إلى الهمهمات القلقة الضعيفة وصوت المقاعد .

وللمساعدة فى التخمين فإننا نميل في الأول إلي الاستعانة بمؤشراتنا الصديقة ونحاول غزوة مبكرة من خلال الوكر بشكل خفيف لأحد الموضوعات المهمة مع درجة معينة للوضوح. وبعد ذلك نستمع إلي استجابات أكثر وضوحًا عدة مرات من الكلام اسفل السطر. استجابات تعتمد على وضوح الكلام السابق. كم من الجمهور بدا وهو منسجم؟ فقط الجمهور الذي في المقاعد الأمامية؟ ربما صوتك كان ليس مسموع بدرجة كافية. حاول أن تُعلي من صوتك قليلاً. والآن فنحن نري استجابات أكثر وضوحًا آتية من معظم المسرح ولكن ليس من الخلف. تكلم بصوت أعلي .

هل نحن نحصل علي استجابات متبعثرة من كل مكان في المسرح؟ ربما لا نسمح بوقت كافٍ لإشارتنا ويمكن أن يكون المسرح متبلد الإحساس ربما فإننا لم نركز السطور الرئيسية بشكل قوي بما فيه الكفاية قوي أكثر من اللازم. نسمع استجابات الجمهور ليست متكررة لذا نوضح بشكل أكبر إننا نعمل أكثر من اللازم .

حسنًا لقد توصلنا إلي معادلة ما فيما يتعلق بالتركيبات التي تُجري لتحريك

الجمهور. والآن بالنسبة لعامل الوقت فإذا أخذنا في الاعتبار بأن الجمهور الآن يفكر في شيء ما يصدم فكم تستغرق المدة قبل أن يلهث الجمهور؟ ثوانٍ عديدة؟ هذا يعني مسرحًا بطيئًا. في الحال؟ معناه مسرح سريع. وحتي قبل أن تكون انتهيت من الكلام هذا معناه أنك تستخدم الإشارة أكثر من اللازم ويمكن أن تبرق ضربة وتعطيها بسرعة أكثر من اللازم بطريقة ما أو قد يكون المسرح سريعًا جداً أو أن الجمهور قد رأي العرض من قبل.

وتدريجيًا تحصل علي قياس للجمهور أو إذا كان الآخرون أمامك من قبل تستمع إليهم مع الجمهور فإن هذا يمكن أن يوفر لك جهداً كبيراً. وربما تعرف الجمهور قبل أن تصعد إلي خشبة المسرح .وتقريبًا فإن كل جمهور سوف يزود الممثل المسرحي بمناطق اختبار حيث يمكن للممثل أن يقيس عليها الجمهور .

وبعض الجماهير تبدو أنها تفتقد تمامًا إلي الاستجابات مثل الجماهير التي في الحفلات الصباحية المذكورة في وقت سابق. وفي هذه الحالة فإن المرء قد يعزز ويوقت المادة كما لو أن الجمهور كان ممتلأ بناس معينين تعرفهم بأعمارهم المتشابهة وخلفياتهم الواحدة. وأحد الممثلين المسرحيين الجيدين جداً عندما وجد أنه من الصعب أن يحدد جمهوره تخيل أن هذا الجمهور كان مليء بالروتاريين .

وهذه مشكلة في الإذاعة والتليفزيون. كيف يمكن للمرء أن يؤكد أو يوقت محاولات الاتصال بالفرد بدون أن يري فعلاً أو يحصل علي الاستجابة؟ وأحد أفضل الإذاعيين

في استراليا وهو " روبرت بيتش" تخيل انه كان يتحدث إلى زوجته. وهذا الشيء قد فعل المعجزات في مساعدة الشخصيات الإذاعية في اكتساب بعض السلوكيات التي بها يعطي المخرجات. إن جماهير الإذاعة والتليفزيون في الغالب تُدفع إلي الضحك والتصفيق ليس ببساطة لجعل الكفيل يعتقد أن ماله قد أنفق إنفاقًا حسنًا ولكن لتقديم الاستجابات وبالرغم من أنها صوتية ولمساعدة توقيت الممثلين المسرحيين. وحتي الضحك المكتوم يمكن أن يكون مفيداً .

وفى معظم الوقت فإننا نري أن الإشارة والتوقيت يعملان مع بعضهما وأحيانًا فإن كل منهما يؤدي وظيفه ناجحة. وبينما تكون الإشارة هي التي توحي بالموضوع الرئيسي فإن التوقيت هو الذي يسمح للجمهور بفهم ذلك الموضوع إلي الدرجة التي ترغب فيها. وإذا أردت تقديراً سريعًا فعليك بإعطاء الجمهور وقتًا أقل من ذلك المخصص للتقدير الأعمق .

والآن دعنا نري هذه الأعمال .

تذكر أنك تنشيء موقفًا يمكن التعرف عليه. أو إذا كان هذا الموقف فعلاً هناك فأنت تعززه وبعد ذلك وبعد أن تعطيه الفرصة لكي تغوص فعليك بجذبه .

هل انتهينا من قصة الممثل الشاب التي كانت أمه تعوله حتي حصل علي انطلاقته الأولي الكبيرة؟ علي أي حال ....

إن صوت هذه المرأة والذى أجاب على تليفون أمه أخبره انها قد اشترت العمل من أمه التي في السنتين الماضيتين استطاعت ان تُؤسس أكثر بيوت الدعارة في المقاطعة، وأن أمه قد هربت مع مأمور البلده الذي هجر زوجته وأطفاله الثمانية وأن أمه سوف تتصل به من المكسيك في خلال أسبوع ولكنها تركت رسالة تخبره أنه لم تكن هناك أي حقيقة فيما يتعلق بالإشاعة إنها هي التي كانت تدعمه سراً في عرضه الجديد .

الفصل الثالث والخمسون

المشهد المستحيل

دعنا نَنظر إلي مشهد ثنائي .

هذا هو حيث تتصل شخصيتان ببعضهما البعض فقط. وكل شخصية لها فرصة اختيار الأشياء التي عليها يمكن أن يقوم بتصرف ما ويمكن للشخصية أن تمثل علي نفسها أو على الممثل الآخر أو علي علاقاتهما وعلي الدُعامات بالطبع .

ومن الواضح أن الممثل الآخر هو شيء محدد بوضوح بينما هذا الممثل يتم التمثيل عليه فإن استجاباته يمكن رؤيتها بوضوح. وهكذا فإن الطريقة التى يتم بها تأدية التصرف يمكن لتلك الاستجابات أن توجهها بوضوح .

والتمثيل علي نفس الشخص به كثير من الحيل فقد يحاول المرء أن يقنع نفسه بأنه شخص مستقيم. ولكن ضميره يمكن الإحساس به في الاستجابة. ومع ذلك فإنه لا يكون واضحًا مثلما الحال عندما يكتشف المرء الاستجابة في شخص آخر وعلي الرغم من ذلك استجابة يمكن التعرف عليها .

إن القيام بتصرف ما على العلاقات شيء خادع أكثر. دعنا نقول إنها صداقة وهذه يتقاسمها اثنان. افترض انني أريد أن أثري هذه الصداقة فربما اقول بعض الكلمات المتوهجة ولكن نتائج تلك الكلمات صعب اكتشافها في الرابطة سريعة الزوال بينما انا

أري جزءاً منها في صديقي وجزء آخر في نفسي في التعبير عن الحماس ولكنني استطيع ان أرى مفهوم الصداقة الذى يزداد وأنا أتحدث. هذه صورة ضعيفة ولكنها لازالت مفهومة .

افترض أننا نترك الدُعامات والأشياء الأخري فى هذا التمرين الآن ويمكننا رؤية أنني استطيع ان أمثل ثلاث شخصيات أنا وصديقي وصداقتنا وكذلك يستطيع صديقي نفسه وأنا وصداقتنا. وإنه باستطاعتنا إختيار ما بين ستة أشياء ممكنة من التصرفات لكي ننغمس في المشهد. وكونها متوفرة لا يعني بالضرورة حصرنا على تأدية هذه التصرفات على الأشياء كلها مرة واحدة. فبوسعي أن اقوم بتصرف رئيسي علي صديقي بينما في نفس الوقت أقوم بتصرفات تكميلية علي نفسي وصداقتنا وذلك يجعلني مشغولاً ولكنني باستطاعتي القيام به. واثق أن صديقي يمكنه فعل هذا أيضًا .

بمعني إذا أردنا أن ننغمس فى تبادل متنوع وغني بعيداً عن سلوك الأطفال وبعيداً عن إما لو ولكن التلاعب بالتصرفات الأساسية والتكميلية في الحال .

وبعد لحظة فإننا نغير. أنا أقوم بالتصرف الرئيسي علي نفسي وأحب تذكر الرسالة التي اهملت أن اعطيها لصديقي بينما في نفس الوقت أقوم بتصرفات تكميلية عليه. و(أعتذر) وتصرف على علاقتنا (أحافظ عليها) ويؤدي صديقي نفس التغيرات، كلانا يصنع موسيقي فنية وهو بالطبع يختار أن يتصارع معي علي الأقل في مستوي واحد وربما يؤدي التصرف الرئيسي (يونج) وهكذا يتصارع مع تصرفي التكميلي عليه

(يعتذر) وعلي أي حال فإن إمكانيات تركيب مشهدنا مع التفاصيل الكاملة والجيدة تكون مختلفة عن اثنين من عازفي البيانو كل منهما في نفس الوقت يعزف علي البيانو والآلة الموسيقية أي أربعة من الأيدي وفنان كلهم نغم. يالا العجب .

شيء سخيف؟ أنك لاتري أي شيء بعد. وبالرغم من أنه قد يبدو سخيفًا فإن هذا ما يستطيع أن يفعله في الحقيقة أي ممثلان ماهران .

والآن دعنا نضيف شخصية أخري. إلي أي مدي يمكن أن تكون هذا المشهد الثلاثي مشغولا؟ . نخمن مرة أخري نصف مشغول؟ جهر نفسك ودعنا نشير إليهم بالشخصيات أ ، ب ، ج .

إن الشخصية (أ) تمثل على

١- الشخصية ب

٢- الشخصية ج

٣- نفسها

٤- العلاقة بينها وبين ب

٥- العلاقة بينها وبين ج

٦- العلاقة بين ب و ج

٧- يتضامن ب ، ج ضدها

٨-"ب" ضد نفسها و ج كعصابة

٩- ج ضد نفسها وب كعصابة

١٠- العلاقة بينها وبين ب و ج المكونين لعصابة

١١- العلاقة بينها مع ب كعصابة ضد ج

١٢-العلاقة بينها مع ج كعصابة ضد ب

١٣- العلاقة بينها وبين العصابة جميعها .

وهذه فقط الاختيارات الرئيسية للشخصية (أ) دع كل من (ب) ، (ج) يعملان بشكل متشابه، ويمكن أن يكون لدينا أي ثلاثة من التسعة والثلاثين شيء المتاحة من التصرفات الرئيسية والتي يعتدي عليها في أي لحظة .

إن تقديم مثل هذه الاختيارات الواسعة للممثل لابد أن يُقابل بترحاب. ولكن بعد ذلك إذا أضفنا تصرفات تكميلية فإن الممثل لابد أن يحتفظ بتصرف رئيسي واثني عشر تصرفًا تكميليًا كلهم يحدثون في كل الأوقات وبعد ذلك بالطبع يتحكمون في تغيراتهم من لحظة إلي لحظة وكلهم محبوسين بوقت متزامن. من يتطوع ويجرب هذا ؟

إننى لا أعرف أي ممثل قادر على الاحتفاظ بأكثر من تصرف رئيسي واحد وخمس

تصرفات تكميلية في نفس اللحظة. إننا نعرف أن التصرفات التكميلية هي أجزاء قد تم التلاعب بها وليست في الحقيقة واقعة في نفس الوقت. ولذا من يستطيع أن يتعلم استغلال الإمكانيات الكلية في المشهد الثلاثي؟

ليس أنا. ولكن ما يمكن أن نفعله هو عند معرفة أن كل من هذه الأشياء يمكن تأدية تصرف عليه فإنه بوسعنا أن نرقص ونستخدم أي منهما للاستفادة. وهذا يُعطينا وفرة متنوعة وبراعة فى النية فى التصرف. إن المقطوعة الموسيقية الثلاثية يمكن أن تبدو مثل الأوركسترا الكاملة. حتي بدون أن نشغل أنفسنا مع الدُعامات فإن كلاً منا له اختيار أكثر من دستة أشياء مع أهداف يحققها .

وحتى الصراعات التي هي رئيسية بالإضافة إلي كونها تكميلية والتي تؤدي بين (أ)، (ب) ، (ج) يمكن ان تُعطي انطباعًا شديداً إذا تم التحكم فيها. دعنا نتجنب العصابات والعلاقات الآن. وإذا اهتممت فإنها لابد أن تكون صراعات متشابهة. على سبيل المثال فإن (أ) يضطر ان يؤدي تصرفًا علي(ب) مثل "يتهم" وعلي (ج) مثل "يخرب" ويمكن أن يؤدي (ب) التصرف "ينكر" علي (أ) و"يتوسل" إلي (ج) ويمكن لـ (ج) أن يؤدي التصرف "ينفصل" على (ب) بينما يحاول أن يؤدي التصرف "يفوز" "بالحظوه" على (أ) وقد تهتم بأن ترسم رسمًا على ورقة وبعد ذلك تستطيع أن تري الصراعات بين كل منهم عندما كل شخصية تؤدي تصرفاتها كتصرف رئيسي وشخصيات أخري تؤدي تصرفًا تكميليًا. وبعد ذلك وعندما يغيرون فإن التصرفات الرئيسية تصبح تكميلية والعكس صحيح .

ليس كثير من المؤلفين يستطيعون كتابة مشهداً ثلاثيًا جيداً. ببساطة لأن هناك ثلاثة أشخاص في المشهد فهذا بالضرورة لا يجعله مشهداً ثلاثيًا. وعادة إنها مشاهد فيها اثنان ضد واحد بلا أي مرونة أو أنها مثل لعبة شد الحبل واحد في المنتصف الكل يحاول أن يشده ناحيته ولكن ليس هناك أي تعامل بين من يشدون الحبل .

وحتى لو كتبها المؤلفون فليس كثير من الممثلين يستطيعون تأديتها. وليس بطريقة جيدة بما يكفي. ولا يعزمون أنهم علي بعد مسافة بسيطة فقط من كونهم قادرين على تأدية مشاهد ثلاثية لأن عملية التمثيل يمكن رؤيتها تقريبًا كمشهد ثلاثي فالجمهور هو الشخصية الثالثة. وهم لا يمكن الاعتماد عليهم بتقديم تصرفات متصارعة ولكن من وقت لآخر فإن مثل هذه الصراعات تقع .

وفي أي حال فعندما يكون الممثلون مدركين لأهمية المشهد الثلاثي فلابد أن يشعروا بحريتهم فى استكشاف علاقتهم بشكل عميق. ومن الناحية النظرية يجب ألا يشعروا بأنهم ذهبوا إلى أبعد ما يمكن في المسرحية. وحتي المؤلف لم يكتب هذه المشاهد هكذا. ومن الممكن في الغالب رؤية مجموعة ثلاثة من الممثلين كمشاهد ثلاثية وكل ما يحتاج إليه هو حبكة التمثيل الماهرة البسيطة ومهارة تأدية التصرفات التكميلية .

ومع تحدي مثل هذا فكيف يمكن لأي شخص ان يمل مهما كان طول عرض المسرحية؟

ويجب عليك ألا تفحص بدقة أعماق الاحتفاظ بدستة أو هكذا من التصرفات التي تحدث في الحال فهناك دائمًا المشهد الرباعي .

الفصل الرابع والخمسون

الأداء المسرحي

بعد أن نكون درسنا لسنوات وأذللنا أنفسنا في البحث عن عمل، أخيراً ننجح في تجربة الأداء ونجد وكيلاً يوقع لنا عقداً ونقوم بأداء البروفات لحوالي شهر حتي نصمم ونهذب الأجزاء الإبداعية والعلاقات الدافئة في مناخ من الأحداث المعذبة. أخيراً نصل إلى لحظة الحقيقة وهي الإنتاج أو العمل المُعد جيداً. والآن نحن مستعدون لتلك اللحظة الأخري من الحقيقة وهي **الأداء المسرحي**؟ ولذا فإن كل ما نفعله هو ببساطة ان نُعيد خلق ما أنجز في البروفة. حسنًا ...

في الأيام التى كان يغلب عليها الطابع النظري بشكل أكبر كان يوجد سر. وكما قال "لِي سيتراسبرج لو أن التمثيل هو استجابة لمثير تخيلي" وأن هناك مستجيبين كثيرين جيدين حولنا كيف يحدث أننا لا نشق طريقنا في بحر من الممثلين العظام؟ ولماذا حيثما ننظر لا نكتشف ممثلين كبار؟ ربما قد نتسامح مع المشاهدين غير الملقنين مباديء الفن نتسامح معهم على عدم تعرفهم على هؤلاء المستجيبين للفنتازيا ولكن بالتأكيد فإن الشخص المسرحي ذو الخبرة المتوسطة لابد أن يكون قادراً على تحديد مكانهم. وفي هذه الحالة كيف يحدث أن هؤلاء المسرحيين الذين هم على القمة مثل نويل كورت كيف يحدث أن هذا المسرحي يزعم أنه قد ترك العرض المسرحي لبراندو

والذي يسمي الغرام وهو يقول شيئًا ما مثل "عرض رائع كنت أرغب ان أعرف ماذا يدور حوله؟" هذا كان تعليقًا علي الحوار ولم يستطع أن يسمع كثيراً عنه .

ورداً علي نقد هذا النوع جزئيًا أن ذكرنا بوبي لويس بقوله "ليس جيداً أبداً أن تكون مؤثراً ولكن ليس واضحًا" وأنا لأعتقد أنه كان يتحدث عن مهارة خلق الألغاز وأسماك الرنجة الحمراء وهو ما كان يضلل عن عمد أو يُربك الجمهور حتي يتضح كل شيء في النهاية. ومع هذه المهارة فإن بوبي قد أوجد علامة مميزة في إخراج روايات أجاثا كريستي البوليسية في التليفزيون .

وأنا أعتقد أنه قد كان يشير بشكل خاص إلي العرض الخاص. وكنت أنا الذى أقوم به في البروفة النهائية وكنت أقدم لحظة من الصدق بشكل حميم لدرجة أنه ولا واحد بعد الصف الثالث كان يمكن أن يعرف. إن رؤية كل الأشياء الرفيعة أقل كثيراً من سماعها كان عملاً استنتاجيًا بالنسبة ل- ٩٥ ٪ من الجمهور. ولكنني كنت صادقًا. إنني كنت بالفعل أستجيب لتلك المثيرات الخيالية .

دعنا نكون عادلين فحتي الناس الذين في الصفوف الخلفية سوف يعرفون أن هناك علي خشبة المسرح يوجد حدث فعلي ولحظة كاملة من التورط في قضية تأثيرها كثيراً مثل تلك التي ربما يلاحظها المرء في الشارع عندما يري مجموعة أو مجموعتين في مشاحنات خارج خمارة . ونحن نعرف أن الناس مناضلون في المعركة ولكن لا نعرف السبب ولانستطيع أن نسمع أصواتهم ويبتعد عنا المناضلون أو يختبئون وراء بعضهم البعض. وليس هناك أي فرصة أن نأخذ جانب أحدهم إذا أردنا .

حقًا إن المرء لا يحتاج أن يري الوجوه ليتعرف علي بقية لغة الجسد. ولكن كل جزء من الجسد يحمل أجزاء مختلفة من الرسالة ونحن معتادون علي الاعتماد علي الوجوه بالنسبة لأجزاء معينة من الرسائل وتلك قد تكون الأجزاء التي قد نحتاجها أكثر للمعرفة في لحظة معينة .

واتذكر هنا العرض الذي قبلته مرات عديدة حيث تصل المسرحية إلي نقطة الإفشاء ويأتي الممثل إلي السحق وهو مدفوع شخصيًا لدرجة أنه عندما ينطق الكلمات المعبرة التي انتظرناها لساعتين ونصف حتي نسمعها فإنها تكون مخلوطة أو متمتمة في التعبير عن الانطفاء العاطفي ولا نعرف أبدًا النتيجة إلا عندما نقرأ المسرحية أو نتحدث إلي شخص ما كان يجلس في الصف الأمامي. وما هو أكثر سخطًا عندما الدلائل الأخري تشهد بأنه هنا حقًا كانت لحظة من الإبداع من المحتمل صدق مثير ولكن لم يُسمح لنا أن نتقاسمها .

وبالفعل فإن الجمل السابقة لابد أن تشير إلي الصدق الفني لأن العرض كله مُركب علي الأكاذيب والتي كما قال "هارولد كلورمان" هي "أكاذيب مثل الصدق" ولكن في هذه الظروف غير الواضحة فإن المرء لابد أن يتوقف عند توظيف الصفة لكلمة "فني" فشيء ما في الفن مفتقد ذلك الجزء الذي يتعامل مع الاتصال بالجمهور وما هو غائب هو العرض إذا لم يكن ذلك فكرة ممزقة أكثر من اللازم .

وهناك ممثلون مسرحيون كما قلنا من قبل ينظرون إلي الجمهور كشَر ضروري وهم

يتدخلون في الممثلين وهناك فقط من أجل أن يجعلوا المرتب ممكنًا أو لكي يعززوا عظمة هؤلاء الممثلين. ولابد أن يكون الجمهور ممنونًا وشاكراً لأنهم قد أغدقوا عليه المزايا وسمحوا له بمشاهدة هؤلاء الفنانين وهم يؤدون عملهم .

وهؤلاء هم الذين خدعوا بقيتنا في التماشي مع فلسفتهم الواضحة في أن الجمهور قد وجد من أجل خدمة الفنان. وبينما قد يكون هذا حقيقي في مسارح البلاط القديمة عندما كانت سيدة من النبلاء تُصر على عرض صوتها الجديد مع دولاب ملابس للملائمة فإن آخرين في البلاط كانوا يحضرون من أجل الإبقاء علي حياتهم سياسيًا أو في مسرح الكنيسة حيث لم يكن مسموحًا بحضور روح الفرد المُعرض للخطر. ومثل هذه النصائح الاجتماعية تستمر إلي يومنا هذا ولكن في الغالب في الليلة الافتتاحية وبالرغم من أن الأمر قد لايكون مقبولاً عند البعض منا فإننا نأتي إلى النقطة المؤلمة بأن نقول إننا نحن المسرحيون هناك لخدمة الجمهور وأننا لا نستطيع ان نقبل الثقة الكامنة من أجل الصدق الفني والماهر إلا إذا كان جزءاً جيداً من براعتنا الفنية يتعلق بفن التأكيد علي أن الجمهور ينال ما أتي من أجله بقدر ما خُطط له في تصميم المفهوم .

وإذا كانت هناك رسالة في المسرحية اتركها بشكل معقول ونحن نقول بشكل معقول لأن البعض من الجمهور قد يكون بطيء في الفهم وإذا دفعنا الرسالة بشكل أكثر من اللازم فإننا نصرف هؤلاء الذين يفهمون بسرعة والذين عندئذ يشعرون بأنهم مناصرون. إن كل جمهور يحتاج إلي توازنه الخاص في الرفعة بالمقارنة بالوضوح .

إن وظيفتنا تتضمن العثور علي ذلك القياس. وإذا كانت هناك حبكة اتركها لتكون واضحة وإذا كان الممثل يمر بفترة انتقالية ساحرة من عدم القرار فدع إشارات واضحة تكون في متناول كل الجمهور حتي إذا استطاع ان يقرأ الإشارات فإنها تكون هناك. وإذا لم يستطع قراءة الإشارات بشكل أفضل كما يفعل في الحياة اليومية فدعه يفاجيء كما يحدث في الحياة اليومية .

إن فن **التمثيل** يتضمن أنفسنا. وفن **الأداء المسرحي** يتضمن المشاركة أو عرض النتائج والاثنان لا يذهبان معًا بشكل أتوماتيكي. تذكر هؤلاء الممثلين الذين يقولون "إذا خلقت لحظة صدق حتي ولو كانت لحظة حميمة فسوف تعبر بشكل أتوماتيكي" واجابتي الخاصة هي "أين ولمن؟" وأمام الكاميرا مع ميكرفون ١٨ بوصة وكاميرا موضوعة في زاوية من قبل من أجل الحصول علي أفضل منظر وتأثير فإن ذلك التأكد من المحتمل جداً أن يكون حقيقي. ولكن في المسرح وحتي المسرح الحميم فإن اعتبارات خطوط البصر والصوت هي حيوية وبالنسبة لخشبة المسرح المتوسطة والمقاعد لحوالي ألف شخص فإن العروض الحميمة ربما تؤدي جيداً مع الستارة وهي منزلة .

والصوت إذا لم يكن مركزاً ومنعكسًا فإنه ينخفض ويختفي مع بعد المسافة بمعني آخر أن ما يمكن سماعه في الصف الثاني في مسرح مفتوح ربما يضيع في الصف السابع. وحيثما قد يلمح الفرد صورة جانبية نبيلة إذا كان المرء يجلس في منتصف قاعة الاستماع فإن الناس الذين يجلسون على جانب من الجمهور ربما قد ينظرون إلي

وجه الممثل بالكامل بينما شخص ما في الجانب الآخر قد يكون لديه نظرة علي فتحة أذن الممثل .

وحتي في ذلك فإننا ببساطة لم نترك الأمر في متناول الجمهور نحو الممثل. وبينما ذلك قد يكفي في العديد من المسرحيات تلك التي مصممه أساسًا للسماح للجمهور بأن يختبر أفعالنا بأن يُحدق فوق أكتافنا فإن هناك ما هو أكثر. وبراعة الفنان في التعامل مع كل هذا وذلك هو ما يُحول الممثل إلى ممثل مسرحي **إننا سحرة** فنحن نخلق الوهم من أجل تهذيب الجمهور. إن تمثيلنا ليس هو نهاية في حد ذاته .

ومع مهارة التعامل مع أنفسنا وزميلنا الممثل المسرحي فإننا لابد أن نتسم بمهارة التعامل مع الجمهور. وربما نتركه يعرف أحيانًا أنه يتم التعامل معه أو يتم التلاعب به مثلما عندما تخاطب الجمهور بشكل مباشر فأحيانًا ما نتظاهر بأننا لا نعرف أنه هناك ولجعله يصدق تظاهرنا أو ادعاءنا ولكن مهما نفعل فإنه في النهاية **من أجل الجمهور**. والبعض قد يقرأ هذه العبارة كما قلت إن كل شيء نفعله مصمم من أجل القاسم المشترك الأدني في تذوق الجمهور. لا ليس على الإطلاق. إن الفرد لا يدرك مستويات مختلفة في الاقتراب ويرتب ليتصل بكل من هذه .

وإذا كنا جميعًا مهتمين بما هو ببساطة رؤية وسماع الممثل حينئذ فإن معظم أعمالنا يمكن أن تنتهي كقراءة المسرحيات مع إشارات. ولحُسن الحظ فإننا لا نتوقف عند ذلك. إن هناك انسياب مستمر من التفاصيل الرفيعة والكبيرة التي تملأ المشهد وبعض هذه

التفاصيل تستهدف بشكل محدد عقل الجمهور والبعض الآخر يستهدف مشاعره العميقة. وبالمثل فإن خيال وأحاسيس الجمهور يهتم بها. ويجب أن تكون هناك إشارات قريبة كافية من أجل الجمهور الفاهم حتي يمكنه التعرف علي أعمال العباقرة بين الممثلين.

ما هو الشيء المميز والذي يتعلق بالعرض العبقري؟ إن الشخص العبقري يستطيع أن يُعطي ويقدم مع سُلطة كاملة أعمق وأوسع العناصر والتى تبدو كصندوق محكم جداً وبسيط في الشكل وبطريقة تخفي العجلات. وهو غالبًا ما يختار حدث ملطف ما في الإفشاء حتي يكتسب الجمهور نظرات مدهشة ومضيئة بينما يتم فعل شيء على نحو غير متوقع .

وفى مسرحية "**ڤيكتوريا المنتصرة**" تبرهن "چولي اندروس" أنها تموت من الجوع ولكن المسرحية كوميديا ساخرة ومن الضروري أيضًا لشخصيتها أن تبدو كشخص ذو مباديء لا يمكن التوافق بينها. ومع ذلك فإن النص يطلب منها أن تقدم جسدها إلي سيدها المثير للاشمئزاز في مقابل قطعة من اللحم. وكان لابد أن تكون جوعانه جداً من أجل ذلك وفي هذه الحالة يمكن أن تتحول الكوميديا إلي دراما. ومع عمل ليس أقل كثيراً من كونه صريح أكثر من شارلي شابلن وهو يأكل حذاؤه في مسرحية " **الهجمة الذهبية** " فإن البنت الجائعة تنحني تحية لسيدها ويسيل لعُابها عندما يشرب سيدها صلصة مرق اللحم وتلعق أصبعها. إننا نضحك ولكن تصلنا الرسالة ونتقمص عاطفيًا

معها وأنا لا اعرف إذا كان ذلك اختراع في النص، أو المخرج، أو ممثل ما في إعداد المسرح. ولكن لو كان شيء ما قد قذفت به چولي أندروس فإنني سوف أصوت لكي أصبغ عليها لمسة العبقرية. إن العبقري المؤكد مثل شابلن يمكن الاعتماد عليه في إعطاء لمسات كهذه عديدة خلال عُروضه المسرحية .

وهذه سوف يبدو لأن تكون اللحظة المناسبة لمناقشة تلك الظاهرة الأخري والتي معظمها يتطلع إليها غير العبقرين وهي العرض المسرحي الملهم والذي قد يقدمه الصانع الجيد بطريقة عارضة. إن المهتمين بالمسرح غالبًا ما يعودون إلي رؤية نفس العمل مرات عديدة علي أمل هذه المرة أن يلمحوا ذلك الحدث الذي يحدث مرة واحدة في العمر. والمرء ربما يُقارن جشعهم بذلك الجمهور الذى يعود إلي السيرك علي أمل أن هذه المرة سوف يسقط شخص ما من الإرجوحة .

ما هو هذا العرض المُلهم؟ بالتأكيد يختلف عن الآخرين والذي يتراوح في النوعية من كونه معتدل إلى كونه ممتاز. ولكن هل يغير الممثل الإخراج علي خشبة المسرح؟ النص؟ القراءات؟ التحميل العاطفي؟ التصرفات؟ الملابس؟ .. ماذا ؟

إن ذلك يتوقف علي عدة أشياء وإذا كان العمل يُقدم امتيازات النجم للممثل المسرحي فإن أي أو كل هذه الامتيازات قد تنطلق أثناء العرض الفعلي من حيث النوع والعمق وفى تلك الليالي المُلهمة ربما تقع كلها بطريقة مضيئة أو أكثر ترابطًا. وفي هذه الحالة قد يتساءل المرء بطريقة معقولة لماذا لا تستطيع تلك المجموعة المكتشفة الجديدة نفسها أان تبقي مع كل العروض؟

لأنه فى الغالب قد لايعرف الممثل المسرحي بنفسه ما حدث بالفعل كيميائيًا أو عضويًا إذا كنت تُفضل هذا التعبير عندما امتزجت هذه العناصر بهذه الطريقة للمرة الأولي. وهكذا شعبية التعبير كأسلوب دافع. ويستخدم الممثلون المسرحيون هذه الصفة ليس فقط لكي يبقوا متجددين ولكن غالبًا لكي يحاولوا أن يستعيدوا لحظة أو مشهداً أتي إلي الوجود مرة واحدة بطريقة خاصة جداً .

ولكن هناك النهاية الأخري من سلسلة تساهل الممثل المسرحي. افترض أننا قد لا ننحرف بحرية عن ما قد تم أثناء البروڤة تمامًا مثل عازف البيانو الذي يعزف كونشيرتو براهماز وقد لا يتعهد إلا يُرصع قليل من الفواصل الموسيقية المثيرة في كونشيرتو تشيكوڤيسكي. وعندما لا نملك الحرية علي الانحراف فإن التغييرات يمكن أن تحدث هنا أيضًا. ولكنها تغيرات رفيعة ولكنها فعالة وأغامر القول بأنها أيضًا يمكن التعرف عليها. إن النوتة الموسيقية المعزوفة علي الكمان بواسطة "سقراديڤالياس" تبدو ليس فقط النغمة الأساسية ولكن إثراء كبيراً من التردد. ونفس النوتة التي تُعزف في عرض خاص بعشرة دولارات تكشف عن النوتة الأساسية ولكن قليلاً جداً من التردد الثري .

والآن نعود إلي الناس .

ألسنا نعرف ما هو الشيء المدهش البسيط بعكس الشيء المدهش القوي؟ والبساطة في الحب بعكس العاطفة؟ وغاضب بشكل بسيط بعكس الغاضب جداً ؟ ولكننا نعرف

أيضًا ماذا يشبه أن تكون مندهش بشكل بسيط بالصدفة بعكس أن تكون مندهش بشكل بسيط جداً. ها هما مثالان :-

١- إن جارك الذي لا تعتقد أنه ذكي جداً قد ترقي إلي وظيفة تنفيذية. حسنًا حظًا سعيداً له ولشركته. إنني لا أعتقد أن الفكرة كانت لديه ولكن الأمور تمر .

٢- وهناك أسفل الشارع نمر علي ساعي البريد الذي يلوح ببعض الخطابات ونخمن أن لديه بعض البريد لنا وسوف يضعه في صندوق بريدنا. وفيما بعد نعود إلى المنزل ولا نجد أي خطابات. هذه أيضًا نوع من الدهشة البسيطة ولكننا قد نستمر في ذلك. وقد توقفنا الدهشة عندما نبدأ في الانصراف. وقد نعود إلي الصندوق أو ننظر إلي الأرض أو نسأل الأسرة إذا كان أي أحد قد أخرج الصندوق. وقد نشغل أنفسنا حتي مع أننا لا نتوقع أي رسائل مهمة. ومع ذلك فإن الموضوع لازال بسيطًا ليس موضوع قريب من الحياة أو الموت ولكنه قد أرسي فينا نوع من الحركة وانعكاسات شديدة .

وفى الأداء المسرحي فإننا نقابل مواقف صغيرة وكبيرة والمواقف الكبيرة يمكن أن تغري باستجابات شديدة أو عاطفية ومفاجئة. وكما فعلنا مع الاستجابات البسيطة دعنا نتساءل عن الاستجابات القوية الآن. درجة المصادفة أو الجدية التي يجب أن تكون عليها توازن استجاباتنا إلي هذه .

إننا نشاهد صورة ما لشخص جذاب جداً ونحن قادرون على الشعور حتي كما قال چيمي كارتر إنه كان قادراً على الشعور. وهو رغبة شديدة. وبعد ذلك نُقلب الصفحة

ونضع أنفسنا في قصة من الخيال العلمي. والآن فإننا لا نستمر في التلهف علي تلك الصورة ولن يضيع منا النوم. لقد كان شيئًا متعجلاً ولكنه كان قويًا بينما كان يستمر. وبينما كان يستمر فإن كل جزء منا دخل في التصرف. فكثير منا يمكن أن يقف جانبًا ويبقي بعيداً وقد احتفظنا بما هو أكثر من بالٍ مستريح وكافي لكي نكون قادرين علي التحرك بسهولة في موضوع الانتباه التالي .

والآن فإن العرض الجيد العادي. يمكن أن يكون مليء بمثل هذه اللحظات في انغماسات ضعيفة أو قوية. وما يكفي من أنفسنا للاستجابة إلي كل شَيء حتي نُعطيه الصفة المطلوبة للحظة. وعندنا مشكلة بسيطة في الاستمرار في التحرك لأن الارتباطات التى تهيجها هذه اللحظات تميل إلي أن تكون قليلة أو عرضية نسبيًا. وهي لاتبدو أنها تذكرنا بشيء ما الذي بدوره يذكرنا بشيء ما وذلك بدوره يذكرنا بشيء ما آخر. إننا نردد ونعكس ليس بخلاف الكمان الرخيص .

ولكن العرض الاستثنائى يجد الخلفية للحظة في تسلسل، يجدها في مجموعة كاملة من الارتباطات البعض منها واعي والكثير منها ليس كذلك. إنني أشم رائحة وردة ليس فقط أن لها رائحة جميلة ولكنني الآن أتساءل كم عدد تنوع الألوان هناك حتي في نفس النوع وهل كل الزهرات تتفتح مع نفس الشكل وأيضًا أنني أرغب أن تستطيع زوجتي شم هذه الرائحة وأنا متأكد أنها سوف تحبها وأليس من المحزن أن الزهرة تتفتح في مدة قصيرة وبعد ذلك لابد أن تذبل وتموت وكذلك أنا وأفقد إلي الأبد

القدرة علي شم رائحة الزهور أو أي شيء وأيضًا عندما أموت تنبعث مني رائحة ولكن بالمعني الآخر للكلمة وأيضًا ولكن بعد ذلك قد انتهي إلي نوع من السماء ربما لبعض الزهور وأيضًا أليست الطبيعة غريبة مع دورات حياتها من الحياة والموت. إن هذه الارتباطات يمكن أن تحدث كلها في مدي ثواني قليلة .

وهكذا فإن استجابة الممثل المتوسط إلى الوردة نعم جميلة جداً. هذه الاستجابة تعتبر لا شيء بالمقارنة بالاستجابات الكوميدية الجميلة والمريرة ومتعددة الألوان للشخص الذي سمح بمقابلة بسيطة لرجوع الصدي في الحجرات الكثيرة مثل الصوت عند "ستراد يڤارياس" .

وإثراء اللحظة يتضمن كل من الممثل المسرحي والجمهور بشكل عميق لدرجة أنه عندما يحدث الجزء التالي فإن هناك فرص في أن اللحظة تأسرنا كلنا وتصيبنا بالدهشة مثل كون المرء وهو يُقاطع في وسط نقاش مثير. ويتطلب الأمر يداً قوية على عجلة القيادة حتي نتحول إلي الجزء التالي مثلما كان الأمر عندما لم نجد أي خطابات في صندوق البريد. وبعد ذلك وحتي عندما نكون قد جلسنا لكي نقوم بمكالمة هاتفية فإن جزءاً منا مازال يتساءل "هل اخطأت في إشارة ساعي البريد؟" أو "هل وضع البريد في صندوق خطأ؟" أو "هل سرق شخص ما ساعي البريد؟" أو ... أو ... أو والمستجيب الأقل حساسية سوف يكتشف صندوق البريد الفارغ وليس هناك أي تعقيب في الاستجابات التي تتطلب تلك اليد القوية .

وبعد أن نكون فهمنا هذا هل يمكن أن نُحسن فرصتنا للقيام بعرض "ملهم" ؟ أعتقد ذلك ولكن لابد أن نتذكر أن كثير من الارتباطات التي لها صدي هي ارتباطات غير واعية. ويمكن أن نذهب وراء الارتباطات الواعية بشكل متعمد على افتراض أننا أذكياء ولكن بالنسبة للارتباطات غير الواعية فلابد من استدعائها وربما هذا كان ما يقصده "ستانيسلافيسكي" عندما اقترح أن الارتباطات الصادقة تساعد في زرع التربة التي فيها يمكن أن تمتد جذور الإلهام .

وفى هذه النقطة قد نسأل "وما هو الفرق بين العرض المُلهم والعرض العبقري؟"

وكما أراه أنا فإن الفرق يكمن أساسًا في اختيار ما يؤديه الفرد فإذا كان تصميم الدور أو المسرحية تتطلب أشياء كثيرة بشكل استثنائي أو متعددة الوجوه والفرد يمثل وينفذ هذه المهمة بشكل فيه إلهام فإن ذلك بالنسبة لي يعتبر عملاً عبقريًا. ولكن إذا كانت العملية بسيطة نسبيًا عندما تنفذ جيداً بشكل استثنائي كما هو موصوف من قبل كعرض مُلهم وكما أنا أراه أكثر قليلاً .

وبالتأكيد فلابد من الاعتراف بكون المرء قادراً علي بناء كاتيدرائية بيد واحدة وبذكاء يمكن النظر إليه كإنجاز أعظم إلى حد ما من بناء لاحظوه لامعه. وحتي الملاحظة التي تمر بخصوص اللحظة من مسرحية **ڤيكتوريا المنتصرة** ربما يُنظر إليها كبناء ميكروسكوب الذى من خلاله نري الحياة (مثل الكاتيدرائية) علي العكس من ما قد تم فعله من قبل ممثل مسرحي آخر والذي ببساطة قد نظر إلى البقع الكئيبة وقد تأثر. (لاحظوه؟) إن ذلك قد ينظر إليه كبناء عدسات مكبرة جيدة .

ولذا فإنه بينما كل ذلك قد يُكتشف من لحظة يسمح فيها الممثل لنفسه بأن يكون منغمسًا تمامًا في بعض الاعتقادات القوية فإن تشكيل وأسلوب التعبير عن تلك اللحظة مع اللحظة التي قبلها واللحظة التي بعدها قد لا تحبذه ببساطة رغبة الممثل الخاصة والجمهور في العمل ويخبر الممثل متي وكيف يتقدم. ومرة أخري فإن مهمتنا هي فن الوقت واللحظات في حاجة إلي أنه في اللحظة التي يكون فيها الجمهور مستعداً لاستقبال الجزء التالي ونحن نساعد في تشكيل ذلك الاستقبال .

ونحن نقود الجمهور إلى التوقع وبعد ذلك عندما يكون مقتنعًا بشكل كافي أن شيئًا معينًا علي وشك الحدوث فإننا قد ندير المفتاح ويفاجأ الجمهور. وإذا ضحك فإننا ننتظر ضحكته. وعلي الرغم من ذلك إذا استمرينا فإن ضحكته قد تعيق كلماتنا التالية وهو لن يسمعها. ولذا فهي تسير .

ماذا؟ إن الممثلين لابد أن يشغلوا أنفسهم تمامًا بما على خشبة المسرح وأيضًا يتعاملون مع الجمهور. حقًا لكي تكون ممثلاً مسرحيًا فإن إحدي الطرق البسيطة هي أن تنظر إلي الجمهور كأنه ممثل آخر أو تنظر إليه كأنه مجموعة من الممثلين إذا كان ذلك يساعد في الأمر .

وأحيانًا فإنه لابد أن نقرر إذا كانت المسرحية تعمل بشكل أفضل إذا كان الجمهور منفصلاً بعكس كونه موحداً في الفكر ومعظم العروض تعمل بشكل أفضل مع الجماهير

الموحدة. وهكذا فإن معظم الشعائر السابقة على العرض في المسرحية تصمم لكي توحد الجمهور. إن عزف السلام الوطني والذي يجعل الجميع يقفون ككتلة واحدة هذا مثال. أو تخفيض الإضاءة المنزلية بوسائل التدفئة التي تنير الستارة المزينة أو إعداد المسرح المذهل الذي يدعو إلى التصفيق إن كل هذه الأشياء من الخدع .

ولكن افترض أن الجمهور قد لا يستسلم إلي هذه الحيل ونحن نريد منه أن يكون متوحداً حينئذ قد يرجع الأمر إلى الممثل المسرحي لكي يوحد الجمهور. إن المناورة العادية جداً هي أن تفعل شيئًا ما من المؤكد أن يجعل الجمهور يستجيب في نفس الوقت. وإذا نجح ذلك فيمكن التعامل مع الجمهور كشخص واحد وإلا فإنك ستضطر إلي التعامل معه من خلال خدعة أخري. وهنا مرة أخري تجد الخبرة طريقها معك. وعندما تري الجمهور كوحدة واحدة. حينئذ فإن كل عرض يصبح مشهداً ثلاثيًا تمامًا هناك. إن صديقنا القديم المشهد الثلاثي قد عاد إلي البيت لكي يبيت. وبدون التأدية الماهرة للمشهد الثلاثي حتي علي مستوي واحد فإن الممثل المسرحي في المستقبل مازال علي أرض الوجود مجرد ممثل. إن التمثيل يمكن أن تقوم به بشكل منفرد في العمل وفي البيع. ولكن عندما يكون مطلوبًا منا أن نعمل على خشبة المسرح فلابد أن نكون ممثلين مسرحيين .

حقًا إن الجمهور يمكن أن يصبح مبتهجًا تمامًا بمجموعة كبيرة من السلوكيات علي خشبة المسرح التي تبدو وكأنها لا يمكن التلاعب بها مثل كلب يهز ذيله وطفل محمول

بين ذراعي الممثلة. إن هذه مكونات حركية قد يتم بناء العرض بها ولكن دعنا نري وقت الكلب وهو تتابع من اللحظات لكي يقود الجمهور بطريقة نظامية علي طول طريق سبق تحديده. وحينئذ فقط فإننا نشاهد كلبًا يؤدي دوراً .

والآن السؤال إذا استجبنا إلي الجماهير لكي نتلاعب بها فأين نأخذها؟ أليس من السهل والطبيعي أن نتركها تأخذنا نحن؟ إن ما فعلوه هو مجرد الضحك دعنا نمنحهم ضحكة أخري ومن الواضح أنهم يحبون أن يضحكوا وأنا أشعر بالسعادة في أن أعرف إنني ساعدت في تسليته .

ولكن إن النص ينادي علينا الآن لكي نصدمهم بمواجهة الرعب الذي يسبب لهم صدمة. ومن الأفضل ألا نتركهم يضحكون هنا أو ألا نتركهم وقت طويل. والحقيقة أننا قد حُبسنا فى تصميم مسبق ونحن مضطرون أن نتماشي مع القصة الخيالية للكاتب والإعداد الخيالي للمخرج والهامنا الإبداعي من البروفات. ولدينا كلمات محددة نتمسك بها وإخراج مسرحي معين وتصرفات معينة ومشاعر معينة والتي الآن تعتبر اعتباطية تمامًا كجزء من التصميم. وما نُعطيه ونأخذه مع الجمهور هو في إطار ذلك التصميم. إننا مرتبطون بالمسرحية التي تقول للممثل "وبعد إعطاء؛ الوظائف الاعتباطية هذه، فتحت أي ظروف يمكن أن تجعلها بشكل ممكن خاصة بك؟"

ليس فقط اضطررنا إلي أن نتوافق مع هذه المشكلة في مرحلة التخطيط التدريبية. والآن وفي الأداء المسرحي فلابد أن نحتفظ بنظرة تؤكد أننا نأخذ الجمهور في رحلتنا ولا نسمح له أبداً بأن يأخذنا فى رحلته .

ولذا فماذا حدث في تعريفنا للتمثيل؟ لقد تطور هذا التعريف مثلما تطور الأمر بالممثل وأصبح ممثلاً مسرحيًا . وفي هذا الشأن فإننا نضيف عنصراً آخر للتخيل وكممثلين فقد اعتقدنا في المثيرات الخيالية والآن كممثلون يؤدون علي المسرح أو ممثلون مسرحيون في الأصل ممثلون فقد نضيف عنصراً آخر للخيال. والآن كممثلون مسرحيون فإننا منغمسون في إنتاج وبيع سلوكًا خياليًا تم إنجازه بالاستجابة إلي المثيرات الخيالية .

إن الممثل المسرحي يعتبر كمادة حشو في ساندويتش خيالي والمؤلف والمخرج قد حلما بالسلوك المطلوب والممثل المسرحي الذى هو فى الأصل ممثل لابد أن يصل إلى هذا الإعداد الأسطوري باستخدام مهاراته الخاصة وبعد ذلك فعليه أن ينجزه بطريقة ممكنة ومقنعة بالنسبة لجمهور ويؤدي دور الوسط ضد كلتا النهايتين. وعقل الممثل المسرحي الذي هو فى الأصل ممثل يكون مشغولاً جداً فليس عليه فقط أن يجد مراجع مناسبة حتي يحرك نفسه ولكن عليه أن يكون متأكداً من أن النتائج تناسب المسرحية وأن الطريقة التي بها يؤثر كل هذا في الجمهور هي الطريقة المرغوبة .

والممثل الذي لا يرتبط بمسرحية أو جمهور قد يقول ببساطة "مع أن المثير الخيالي يتضمني فهكذا الأمر دعها تنطلق بعنف" ولكن الممثل المسرحي قد يضطر إلي القول بأن "بعد إعطائي هذه النتائج المطلوبة الاعتباطية فماذا يجب أن أفعل للتأكد أنني سأخرج بالاستجابات المناسبة لتشجيع تلك النتائج؟" وبعد ذلك وعند الأداء الفعلي قد

يضطر إلي إضافة القول "وبعد إعطاء هذا المثير الحقيقي من الجمهور واستجاباته فما هي الالتواءات الخيالية لسلوكي التي يجب أن أرتبها لكي أسهل ما لابد أن افعله بالنسبة له؟"

الأمر يبدو معقداً بشكل رهيب فعلاً ليس أكثر من ارتجال جزء من مشهد أو قيادة سفينة صاروخية إلى القمر .

الفصل الخامس والخمسون

الجمهور والأخلاقيات

"إنه جمهور قذر. إنني سوف أقوم بتأدية هذا العرض بطريقة روتينية." لا، إنني أجده مسرحًا جيداً. أي منهما؟

هل نحكم على الجمهور من خلال الطريقة التي استقبلنا بها؟ هل نحن نعتمد علي التأثير الموحد لاستحسانه؟ كم عدد المرات التي ذهبنا فيها إلي خلفية خشبة المسرح بعد رؤية العرض وسمعنا الممثلين وهم يقولون "يا إلهي إنك لم تشاهده الليلة؛ كان من المفروض أن تكون هنا الليلة الماضية؛ لقد كان مسرحًا عظيمًا" إن ما نقصده في العادة هو أنه لأسباب معينة ذلك العرض بقي طافيًا علي وجه الماء من خلال الجمهور. إن اللحظات التي تبعث أو استدعت الضحكات الليلة الماضية لم تكن هكذا الليلة. ولذا فإن ذلك يجعل عرض الليلة مسرحًا قذراً .

وبعيداً عن ما يذكرنا بأن الممثلين هناك لخدمة الجمهور وليس العكس صحيح فربما لابد أن ينظر الممثلون الشاكون إلي مهاراتهم الخاصة. ما مدي إجادتهم في قراءة جمهور الليلة؟

وعندما نرتجل في البروفات أو كجزء من التدريب في مدرسة التمثيل فإننا نتغلب علي المشكلات. وليس أقلها كيف اعرف جيداً زملائي الممثلين وهل أجرؤ أن أفرض قوة

التلاعب الكاملة عليهم؟ وقد لا أذهب بعيداً أكثر من اللازم؟ وليس كافيًا جداً وبعد فتره وعندما نكون قد تعلمنا أكثر عن بعضنا الآخر تصبح اللعبة أسهل. ولأنه في عملية التمثيل فإن الشخص الذي أمثل عليه يخبرك الكثير فيما يتعلق بكيفة التصرف. وإشارته الممتدة إليك عندما تحاول إبعاد فكرة ما عنه يمكن أن تجعلك تهرب حتي تستعيدعودته. تصور ضرب كرة التنس إلي جدار من الطوب. بوسعك أن ترتب كيف تعود الكرة لك ولكن اضرب الكرة إلى لاعب آخر عبر الملعب. وفي حالة وصوله للكرة فإنك تكون قد حاولت أن ترتب الأمر حتي تعود الكرة إلى حيث تستطيع ضربها مرة أخري. ولكنه سيحاول التأكيد علي أنك تترنح وسوف يُملي عليك المكان الذي تهرب إليه لتعيد الكرة إذا استطعت. وبالطبع كلما كنت تعرف خصمك بشكل أفضل كلما استطعت أن تتنبأ بسلوكه أكثر وتتوقع بشكل أفضل حركته وحركتك التالية .

إن أفضل الممثلين الذين أعرفهم يضطروا إلي أن يهاجموا القياس - التحكم الكبير للكرة. إنهم يؤدون جيداً ويهربون بخفة وقد تمرنوا علي اللعب قريبًا من الشبكة ووراء الخط الخلفي. ومضارب اليد عندهم وملابسهم علي درجة من الكفاءة والتناسب. ولكن كل لعبة وكل مباراة يتشكلان بطريقة محددة لاستغلال ضعف الخصم ما فائدة استهلال ضرب الكرة القوي الجيد ضد شخص ما يتخصص في إعادة استغلال ضرب الكرة القوي؟ لماذا الاستمرار بتحويل الكرة ببطء فوق الشبكة إلي شخص ما معروف عنه قدرته في القفز وكون الكرة في متناول يده؟ إن خصمك سوف يحدد دائمًا الطريقة الخاصة التى بها تمارس مهاراتك وسوف يخبرك لماذا لابد أن تضرب تلك الواحدة إلي

ظهر يده. من الواضح أن ظهر يده يكون أضعف. ومرة أخري عندما يكون ممكنًا فإن هدف تصرفك لابد أن يكون هدف مفتاحك الرئيسي .

والآن نعود إلي الارتجال مع الجمهور ولكننا لا نعرف هذا الجمهور. كيف نصل إلى طول الموجة لديهم؟ أولاً كنتيجة للخبرة يتم ذلك بالتناضح .

لقد قمت بملاحظة غريبة في جولتي ذات مرة بأنني افترضت بشكل متكبر. إنها ملاحظة فريدة من نوعها. ففي اللحظة التي نزلت فيها من القطار في هذا التتابع من الوقفات في ليلة واحدة أحيانًا كنت أعرف شيء عن الناس في هذه المدينة. كان بوسعهم أن يبدون رسميين وغاضبون نسبيًا وغير متحفظين تمامًا ومبتهجين ومدفعين وودودين وعدائيين وفيهم براءة الخ. والطريقة التي كان يتصرف بها الناس في الشوارع وإعلانات الشوارع وواجهات المحلات والطريقة التي كان يسلك بها المرور والطريقة التي كان يرتدي بها الناس ملابسهم ونظافة المدينة والضجة كل هذا كان يضيف إلي ترك الانطباع. ولقد عرفت بوجه عام كيف أن العرض كان لابد أن يؤدي في تلك الليلة. وحتي كيف لابد أن يستقبل. وتخيل الضربة إلي نفسي عندما نتيجة لذلك تعلمت بأن كل ممثل مسرحي جيد في الموسم يتعلم ذلك كشيء متوقع .

وفى الحقيقة وبدون التجوال وإذا مازلت في حجرة الملابس فإن المرء يستطيع ان يسمع من خلال الاتصال البيني أصوات الجمهور المتجمع. ويمكن للمرء أن يقيس بشكل معقول ما سوف يجده بالفعل عندما ترتفع الستارة. والطريقة التي بها ربما وربما لا

ينادي الجمهور أو يضحك الجمهور أو يضحك بصوت عالي أو يتمتم أو يمشي بتثاقل بين الممرات والانعكاسات قد تقدم إشارات علي المسرح الواسع وغير المكتمل أو المكتمل. أو أين غالبية الجمهور يجلس بالقرب من خشبة المسرح أو في المؤخرة أو استجاباته من خلال خفة التبادل .

وبعد ذلك وبالطبع فإن هناك تلك الدلالات والتي وصفت في وقت سابق. وحتي وبدون أي تشريح تحليلي فإن الكثير من الممثلين المسرحيين ذوي الخبرة سيتعلمون أن يتحكموا في الجمهور كما سوف يؤكدون لك بالبديهة. أو قد يفترض المرء الحالة المزاجية للجمهور من خلال كلمة موجزة أو توقعات اعتيادية .

وبالتأكيد سوف تعلم متي تكون الليلة الافتتاحية كطلبك. وفي هذه الحالة فإنك لا تؤدي كثيراً من أجل الجمهور العادي كما مثل من أجل مجموعة محكمين من القضاه وأحيانًا هيئة محلفين ومقدسة. أو قد تخبر بأن المسرح قد تم شراؤه من قبل مجموعة خاصة كفائدة لزيادة الاعتماد . شمر عن سواعدك واستعد من الاقتراب ربما لو كنت سعيد الحظ تصبح ثالثهم. والباقي قد يكون هناك كوظيفة واجبة وسوف يكونون أسعد في مكان ما. إن التحدي الحقيقي يكمن في الفوز علي الثلاثين الآخرين أيضًا. ومثل هذا المسرح يكون عادة صعب بطريقة جهنمية لكي يصبح موحداً .

مناسبة ملكية أو من ينوب عن الملك: كن مستعداً لاستجابات ليست سهلة لفترة. ومعظم الجمهور قد لايكون مشاهداً لخشبة المسرح كثيراً مثل مشاهدتي للأسرة الملكية.

وفقط عندما يكون واضحًا للمشاهدين أن أفراد الأسرة المالكة قد استرخوا ويستمتعون بالعرض فإن الأمر يكون كما لو تم تبادل إشارة وهو الآن على ما يرام للبقية لتفعل الشيء نفسه والذي يفعلوه حينئذ كواجب عليهم .

الحفلات الصباحية في منتصف الأسبوع. وحتي إلي اليوم فإن هذه قد يُنظر إليها كما زعم لويس كالهيرن مثل الموت بعد الظهيرة (إلا إذا بالطبع يكون عن عمد) المتسوقين المتعبين، أصحاب المعاشات، زوار من خارج المدينة ساذجون ويبيعون أي تذاكر بقيت وغير مباعة في الوكالة وليس لديهم أي إشارة عن العرض. وكل هذا قد يساهم في تقاليد نوع من الجمهور ليس مستجيب بشكل ظاهر. والممثلون ليسوا بالضرورة الممثلون المسرحيون غالبًا ما ينظرون إلي مثل هذه العروض ببساطة كنوع من إكمال العروض الثمانية المفروضة أسبوعيًا. ولو كانوا أكثر حساسية أو ممثلين مسرحيين حقًا بالمعني المعروف فلن يكون هناك أي اتجاه أو ميل نحو العرض (أداء العرض) بشكل روتيني وسوف يُعطي الجمهور قياسًا كاملاً .

وأتذكر أحد العروض الصباحية التي بدت وكأنها ليست حيوية في كوميدية مفروضة. وكنت أندهش فيما بعد عندما أري طابوراً من السيدات المسنات الواقفات من أجل التوقيع في الأوتوجرافات. وقد تجرأت على هذا الأسلوب الذي يفتقد اللباقة من خلال اقتراحي - إنه من خلال استجابتهم - لابد وأن يكونوا كرهوا العرض. "لا ليس" قالت واحدة. "لقد كان مرنًا لدرجة أن كل ما استطعت أن أفعله أن أمنع نفسي

عن الضحك بصوت عالي" وقد اتفق معها في الرأي الأخريات. ولم أعد أنا فيما بعد ميالاً نحو تقديم عرض صباحي بشكل روتيني ولا أي عرض آخر .

وبعد ذلك بالطبع هناك عروض رد الفعل. وهذه ليست انعكاسات كثيرة لأي صفة مميزة خاصة في سلوك الجمهور إلا إذا كانت صفة فيهم لشراء التذاكر من أجل العرض بعد افتتاحية الصحف. وهذا يعكس كثير من الفتور والذي لا يستطع الكثير من الممثلين المسرحيين السيطرة عليه بسهولة بعدما يكونوا قد بذلوا قصاري جهدهم في الليلة السابقة. وليس هناك شك بأن افتتاحية الصحف قد أعطيت أكثر قليلاً من القياس (علي أية حال فإن الحكم "ليس مذنبًا" يعني أن المرء يأكل باستمرار فترة أطول) ومع أفضل النيات فإن كثيراً من العروض الرفيعة في الليلة التالية قد تبدو تافهة. ونحن نحاول ولكن إذا حدث أننا تركنا بعض الكلمات الأساسية القليلة أو سكبنا القهوة علي ملابسها المشتراه بإعانة مالية فدعنا نفترض ببساطة أن تيسبيس لها عادة متخلفة من الماضي .

وليس هناك أي تقمص لشخصية الجمهور كاملاً بدون ذكر الجمهور المشارك بجدية. وهنا يُصبح الذهاب للمسرح وسيلة دافعة للجماهير نفسها .

والليالي الافتتاحية بالطبع عندما يتوقع من العروض أن تبدأ متأخرة حيث إن مدير المسرح لا يستطيع ان يبعد الجمهور عن مصوري صفحة المجتمع. وكثير من السلالم قد اكتظت بأسئلة محيرة ومزخرفة حيث تستطيع الصحافة ان تُلقي الضوء عليها. والتى

تُدعى الدائرة الماسية في أوبرا متروبلتان بنيويورك القديمة كانت فقط في مناسبات احتفالية قطع من الماس معروضة هناك أكثر من التي كانت لدي تيقاني في سراديبها .

إن أندية الهواة والمثقفون المستأجرون مازالوا يبدون الرأي في الأوبرا والبالية. وهناك القليل من الشك في أن الكثير موجودون هناك للتعبير عن الفرصة حتي ينهضوا على أقدامهم ويضربون بأقدامهم ويقولون "براڤو" حتي تصبح أصواتهم أجشة. والانحناءات الفردية للممثلين تبدو وأنها مصممة لتتناسب مع هذه الجماهير ويالا الأسف فإنها غالبًا ما تحمل هذه العروض الحماسية القليل من العلاقة مع الصفة الفعلية للعروض .

والجماهير التي تحضر التقديمات المسرحية العبادية قد لا تكون في المؤخرة البعيدة. ويبدو أن هناك كثيراً من كتابة النص من أجل سلوك الجمهور في مسرحية **عرض الرعب في روكي** كما يوجد بالنسبة للممثلين المسرحيين. وعادة ما يؤكد "باري هامفري" إن جزءاً من جمهوره يلوح بزهرات الجلاديوس في إيقاع .

وبالتأكيد فإن الجماهير في الميلودراما الهزلية في العصر الڤيكتوري يتوقع منها أن تهتف ضد وحتي تقذف بالأشياء. تقريبًا ما يكون هذا دائمًا مرح من النوع النظيف الجيد ويعتمد على ما يقذفون به. وعندما قدم مسرح الإنسمبل مسرحية **السكير** في جولاته من عدة سنوات مضت فإن الجمهور كان بالفعل يزود بأكياس من الفول السوداني مع البرامج. وفي إحدي المناسبات فإن طفلاً صغيراً فى المقدمة كان يقذف

الفول بشده لدرجة أننا خفنا على أعين الشخص الذي كان يقوم بدور الندل أو الجمهور في الجانب الآخر من خشبة المسرح. وقد أرسلنا إحدى العاملات في المسرح لتطلب من الطفل أن يكف عن هذا. وعادت العاملة وهي عاجزة لتخبرنا أن الطفل كان ابن الممثل الذي كان يؤدي دور الندل ونتيجة لذلك تحولنا إلي توزيع الفيشار .

ومن ناحية أخري فإن هناك جماهير تبدو على أنها مصممة علي ألا تستجيب لأي ظروف. وكما ذكرنا من قبل أن بعض فاعلي الخير قد اشتروا كل التذاكر لكي يتم بيعها إلى المتعاطفين بأسعار عالية فإن الممثلين يختبرون حقًا عندئذ: متضايقون، متذمرون وأحيانًا ما يفضون فى نومهم. كل هذا قد يُسمع وغالبًا ما يُحرج مُشتري التذاكر بسبب عدم اهتمام أصدقائهم ومعظمهم كان يتمني أن يتبرع بالنقود بدلاً من ذلك وغالبًا هذا ما كان يتمناه الممثلون .

وبلا شك فإن هناك مقابلات أخري للجماهير حيث يمكن أن يحذر المرء مقدمًا ويفعل المرء ما يستطيعه حتي يتناسب معه. أصدقاء أو كشافة موهوبون في الجماهير. شخصية بارزة توفت. الحرب قد أُعلنت. وفي إستراليا فإن نتائج سباق الجياد ربما تؤثر في الجمهور مثلما تؤثر الأحداث الرياضية الأخري ولكن علي الأقل فإننا نعرف ما يمكن توقعه ولجهز أنفسنا طبقًا لذلك .

وطريقة أخري للوصول إلى طول الموجة عند الجمهور. وهنا يمكن أن يكون العرض الآخير للإجادة المسرحية. هذه الطريقة تكمن في التحليل النفسي الفوري وعندما

تخذلنا تلقائية إلبديهة في الحكم والاستسلام الجبري لما هو حتمي فحينئذ قد نستدير نحو التحليل النفسي في مجلة ريدر دايجست .

وماذا حدث لهذا الجزء المضحك ؟ لم يضحك أي شخص هل كان الموضوع شديد الحساسية؟ هل عملت باجتهاد أكثر من اللازم؟ هل كان هناك ارتباك؟ أو لم أكن واضحًا بشكل كافي؟ أو أي عدد من الأشياء المضحكة ربما يكون قد حدث للجمهور وهو في طريقه للمسرح. وبينما قد نستنتج بعضًا منها فربما نلمس فقط النتائج بينما نقوم بالعرض ونضطر إلي الرجوع إلي تقييم أوسع أو علاقة الممثل المسرحي بالجمهور .

وأحد الأحداث التي تسمي "هناك تمامًا وبعد ذلك" كانت تتعلق بالجمهور في تجربة العرض المسرحي لمسرحية **مقطوعة موسيقية سريعة** عندما لمح الجمهور الأثر الضئيل للدخان والذي لم يستطع الممثلون ملاحظته. وفى هذا المثال فإن القلق وعدم الاهتمام عند الجمهور قد أصاب الممثلين بالارتباك. وحث ريتشارد روجرز والذي كان بين الجمهور يشاهد عرضه علي أن يوقف العرض ويشرح للجمهور. إن قاعة الإستماع التي بها مكيف الهواء لم يكن مزوداً بفتحة علي خشبة المسرح. كان هذا المكيف يلتقط الدخان من ممشي جانبي حيث كان مطعم مجاور يحرق قمامته وحينئذ فقط استطاع العرض المسرحي أن يستحوذ علي أنظار الجمهور. وبدون ريتشارد فإن الممثلين كانوا سيضطرون إلي العرض حيث يصبح الدخان كثيفًا بدرجة تكفي لتجعلهم يفرون .

ولا يستغرق الأمر وقتًا من المحلل النفسي المُدرب جيداً لكي يفترض أن الجمهور

خائف من النيـران ذلك الشيء الذي يمكن أن يوجد بشكل معقـول حيث يأتي الدخان ولكن يتطلب الأمر منه أن ينظر بشيء من الاستفسار لكي يُقيم المواجهة الأقل وقاحة. دعنا نفكر في الأمر. من هو الجمهور ؟

مجموعة من الناس متجمعين من أجل مغامرة بديلة ما .

لماذا أتوا؟ هل لأننا قد أعلنا عن ذلك؟ وكذلك يفعل الحانوتي المحلي بسبب ما قد أعلنا؟ حسنًا ما هو الذي أعلنا عنه؟ عندما كان العمل المتعلق بمسرحية **التخزين البارد** المتـوقع في سيـدني أعلنا عن فكاهة وعـدم قـهـر الناس تحت الضـغـوط وكـان هناك حجوزات جيـدة قبل العرض. وفي "مـيل بورن" نجحت المسـرحيـة كمغـامـرة في جناح خاص بالسـرطان مع اثنين من المرضي اللذان يحتضـران . وقد مـات العرض حتي بعد الكتابات الجيدة عنه .

هل ذلك يعني أن موضـوع الموت هو مـوت للمـسـرحيـة؟ في "مـيل بـورن" في ذلك الوقت الخـاص ربما في وقت آخر ومكـان آخـر؟ ومـاذا عن مـسـرحـيـة **مـوت البـائع**؟ أو مسرحية **الموت يأخذ أجازة** ؟ نجاح كلاسيكي وأيضًا كلاسكيـات ناجحة ولكن بلا شك فإن شـخص مـا في المكتب الأمـامي كـان لديه بعض القلق فـيـمـا يتـعلق بالعنوان حتي كشفت عن ذلك الأرباح والانتقادات الجيدة .

مـا هو الشيء الذي في نفسيـة الجمـهـور والذي في وقت يجتنب أي تصور للموت وفي وقت آخر يتـذوق الفكرة؟ ربما في حادث "مـيل بورن" فـإن تلمـيح مـا قـد يكمن في

الحقيقة. إنه في ذلك الوقت كان هناك اهتمام كبير بالسرطان والمواد المسرطنة والتفاصيل المهددة لمعدلات البقاء علي قيد الحياة والمشكلات العلاجية. ولهذا ربما لم يكن الأمر مواجهات مع الموت نفسه كثيراً مثل فكرة الموت من السرطان .

وعندما تمت كتابة هذا يبدو أنه هناك بالكاد مسرحية أو فيلم أو مسلسل تليفزيوني لا يوجد فيه أي مواجهة مع الموت غالبًا بشكل عنيف. وفي إحدي المسرحيات الأوبرالية المحلية فإن المعدلات ارتفعت بسرعة الصاروخ في الليلة التي عُرف فيها أن أحد الشخصيات المحبوبة كان علي وشك الموت. ولكن المتعصبين لذلك المسلسل كان بوسعهم توقع أن الموت سوف يكون علي الأقل شيء ملطف إذا لم يكن رومانسيًا .

وفي الإجابة المؤقتة علي السؤال لماذا يأتون؟ فإن الجمهور يأتي لأنه يشعر أنه في حاجة إلي شيء ما سوف يكون علي خشبة المسرح. إن إعلاننا قد ينشر ذلك أو ببساطة يُلمح إليه ولكن الجمهور لن يستمر في المجيء بغض النظر علي ما أُنفق في الإعلان إلا إذا كان هناك وعداً بتلبية تلك الحاجة .

ما هي احتياجات الجمهور ؟ علي سبيل المثال إذا كان لابد أن يتقبل مشهد الموت هل لابد أن يكون مرعبًا رهيبًا واقعيًا رومانسيًا كوميديًا سماويًا نبيلاً أو كيف ؟ في الأوقات المختلفة أشياء مختلفة .

ولذا ماذا أدخلنا في الجمهور؟ ناس قاموا بالإنجاز في كل قسم؟ ليس من المحتمل. إن هناك أقسام عديدة وناس كثيرون جداً يفترضون أن أي مجتمع سيكون مأهولاً

بالناس فقط من خلال الإنجاز التام. وفي أي مجتمع فإن هناك ناس كافيين لديهم حاجة مشتركة للتدعيم أو لتبرير عرضًا يُخاطب احتياجتهم الخاصة .

إن الجمهور يتكون من الناس الذين لديهم حاجة .

وماذا يمكن أن نفعله بخصوص ذلك؟ لقد قال شكسبير "إن الغرض من التمثيل والذى نهايته في البداية والنهاية كانت وتكون تصوير الطبيعة كما كانت بأن يعرض فضائلها كأحد الملامح لها ويحتقر صورتها الخاصة وعمر وجسم الزمن شكله وضغوطه "ألم نتحرك كثيراً منذ شكسبير؟ فقط في التفاصيل الخارجية في الأسلوب. إن الإنسان الأساسي لم يتغير أبداً وكل الغرائز هناك بلا شك منذ آدم وحواء .

وإذا كان بوسعنا الحصول علي قياس لجزء ما أساسي في المجتمع يبدو أنه مطلوب، أليس ذلك يعني أنه لدينا بشكل أتوماتيكي فكرة جيدة؟ ليس محتملاً. ببساطة ميزات أفضل. وليس كل المسرحيين ماهرين بشكل متساوي في استخدام المرآة بمعني آخر أننا قد لا نكون جيدين بما يكفي ولكن من المحتمل وأكثر أهمية فإن مادتنا رُبما لا تكون مغرية أو لبقة بشكل كافي. أو بالصدفة فهي لبقة أكثر من اللازم .

إن الشعبية أو القبولية هي عامة انعكاس لما هو صح أكثر مما هو جيد. كم عدد المرات التي خطر فيها على أذهاننا النوعية الضعيفة لعروض معينة والتى بالرغم من ذلك تجذب أعداداً كبيرة. وعندما يُقارن هذه بالعروض التى تكون موضوعاتها متصلة

بأقلية بسيطة ولكن نوعية التقديم قد تكون رائعة فإن التغيرات قد تكون متكررة أكثر بين ما يسمي بالجيد ولكن غير المتصل عامة .

وعلى سبيل المثال ما هي المسرحيات التي نجحت أثناء الحرب العالمية الثانية في إنجلترا وفي قمة الحرب الخاطفة؟ إنه العمل الصاخب لجذب الانتباه والذي هو غير واقعي وحسي وهادف وأيضًا الألغاز المتعلقة بجرائم القتل. ويمكن للمرء أن يعترف بسهولة أنه في حاجة إلي حفلات الموسيقي في معسكرات الجيش المجيد ولكن الجثث علي الأرض؟ أليس هذا شكل آخر من الاستخفاف بالموت والذي كان دائمًا مواجهة مخيفة وفي وقت الحرب الخاطفة بما يكفي بإصابة الناس بالجنون بسبب الرعب إذا نظروا إلى التوقعات بصراحة وبلا هزل؟

وليس هناك شك بأن الناس قد احتفظوا بروحهم العالية ليس فقط من خلال الشجاعة الصريحة والكبيرة لعامة الشعب ولكن ربما كثيراً بسبب روح الشعب الإنجليزي في الاستفادة من الأعمال المسرحية ليس فقط الأفلام والتمثيليات الراديو والتمثيليات المسرحية ولكن أيضًا التراث الطويل للطقوس المسرحية كما هو الحال في المهرجانات والتلميح الساخر والمرح في الحياة اليومية. وتعتبر اللغة العامية ذات الإيقاع لأهل لندن شاهداً علي ذلك. ولا يوجد هناك شيء هام يوصف في الحقيقة. وتقدم المراجع الأكثر أهمية بطريقة شعبية في أسلوب تعليقي ملتوي. وهكذا فإن شريكة الزوج ليست هي الزوجة ولكن "المتاعب والنزاع" .

إن عرض الحقائق مسرحيًا ولكن تعتيمها بدرجة خفيفة هو ما يفعله المسرح بشكل فيه خبرة. ونحن نجرأ ونقول إن المسرح يمكن أن يكون هو المخزن الرئيسي لمثل هذه المهارة. ولكن التمثيل المسرحي لايقتصر علي المسرح ونشير بالطبع إلي فن الوقت في التعبير المسرحي. التمثيل وجهًا لوجه وليس عن طريق الكتب أو الصحف . إن الطبيب الذى يوحي للمريض بعلة خطيرة بأن العلاج يؤكد نتائج إيجابية هو عادة ما يمثل وهدفه أن يغرس الأمل إذا لم تكن الثقة. ورجل المباحث الذي يستجوب المشتبه فيه يمثل لكي يخيفه ويجبره علي الإعتراف أو علي الأقل لكي يُجرم شخص ما آخر وكل منهما يكون قد استخدم طريقة مختلفة .

وكذلك أيضًا يفعل المنثلون المحترفون في اختيار طرقهم طبقًا للاحتياجات. وإحدي الطرق التي نستخدمها هي اختيار أسلوب تمثيل خاص نفترض أنه الأفضل لهذه المغامرة الخاصة بمعني ليس الأمر بعيداً جداً في التفكير في أساليب التمثيل كأشياء معادلة مُعادلة لحد ما لأشكال السفر .

وإذا اختبرنا طريقة مُشار إليها وسطحية مع خطوط عارية جداً بتقمص الشخصية ومعرفة سطحية ضئيلة بأمور الشخصيات والتأكيد على قيمة التسلية باستمرار فربما نفكر في القيام بجولة علي سفينة متعة والتي تتوقف ليوم أو هكذا في عدد من الموانيء. ويتم العناية بكل ما نحتاجه من لهو ومتعة. وعلي فترات نلمح بعض الأجانب الغرباء. ومقابلات ضحلة جداً جيدة لاستجابات التعاطف .

إن الناحية الأخري من طرق التمثيل تقدم وصفًا للشخصيات متعدد الوجوه وعلى

الأفضل مع تفاصيل من العمق والعرض الكبير. وهذا يشبه المعيشة مع أسر في منازلها في بلاد أخري. مقابلات عميقة. وهنا أفضل الفرص لتوليد التقمص العاطفي وبين هذين الناحيتين يكمن الهجين الذي لا يُعد .

وهناك طريقة حديثة بشكل خاص تستحق الإشارة والبعض يُطلق عليها "الطريقة غير الملتزمة" وفي هذه الأوقات من الخدمة الذاتية وعقلية محطات البنزين حيث استخدام شعار اخدم نفسك بنفسك تبدو أنها قد تخللت صناعة الترفيه أيضًا حيث لا تفعل أو تعرف الشخصية أي شيء ويتوقع من الجمهور أن يقوم بعملية إسقاط حتي يملأ كل شيء. وهذا الأسلوب العظيم في الإشارة (ليس هناك داعي لتوليد مشاعر مناسبة) أحيانًا يساعد بالفعل في الإغراء بالتقمص العاطفي ومن هنا تكمن قراءة أي سلوك يحتاجه المرء حيث هناك ليس يوجد أي دليل واضح للإيحاء. وهذا يشبه السفر إلي بلد أخري محبوسًا في فندق يأخذ شكل الأسلوب العالمي ونعرف أن هناك مواطنون حولك ويمكن أن تعتمد علي ما يُقال أو استخدم خيالك الخاص فيما يتعلق بكيفية تصرفاتهم وأشكالهم ولكنك لم تقابل أي منهم في الحقيقة وبعد ذلك عندما تعود للوطن ربما تشرح عاداتهم الغريبة .

ولو أن الممثل المسرحى قد اختار بحكمة طريقته الخاصة بالتمثيل فإن الجمهور يتجاوب معه. وبالاعتماد على مهارات الممثل وتعرف الجمهور للسقوط فإنه يعيش الموقف معه. وفي الفنتازيا بالطبع فإن الجمهور يستجيب إلي أي تظاهر مقبول ويقدم

الناس الآخرون في الجمهور ما يذكر دائمًا بأن الأمر يحتاج إلي تظاهر أو ادعاء. وعلاوة علي ذلك فإن قوة الإعداد وظلام قاعة الاستماع والجلوس كتفًا إلي كتف كل هذا يزود الجمهور بالاطمئنان العاطفي والأخلاقي للحماية والذي يدعو كل شخص إلي إسقاط حارسه. وهكذا فإن الجمهور يصبح أكثر تعرضًا للسقوط أو يمكن الإيحاء له. كذلك فإن الموافقة الاجتماعية على استمرار المسرح تقدم عاملاً آخر من الشرعية والذى غالبًا ما يُعزز الإغراء بمشاهدة المسرحية. إننا لم نرتد تمامًا إلي خشبة المسرح البسيطة التي كنا عندها ذات مرة عندما كان من الشائع قول "لابد أن تكون هكذا لأنني قرأت عنها في الصحيفة" ولكننا نُخدع من خلال العمل المفصل جيداً .

إن المسرح كان دائمًا مقنعًا جداً أكثر من الصحف. وقد غرسنا بنجاح تعليمنا حيث إن الجمهور لم يكن يدرك عادة ان الشيء يُعلم. هل تتذكر كيسي روبنسون في حكمته القائلة "إن الجمهور لا يجب ان يُعلمه أحد ولكنه يحب أن يتعلم" وكدليل علي ذلك ألم تصبح التشبيهات المسرحية تضمينات طبيعية في لغتنا وتفكيرنا ؟ إننا نشير إلي ما هو أكثر من بروتس وكاسيوس أو بياجو فى هذا العالم. أو أن شخص ما قد رفع شخص ما آخر إلي خشبة المسرح. أو أنه قد صنع مشهداً. وحتي كلمة "فاحش" كانت تعبيراً مسرحيًا يشير إلي شيء ما لابد أن يحدث فقط خارج نظرة العامة. ومن الناحية التهكمية فإن المسرح الإغريقي الأصلي والذي أعطي الفرصة لنشأة المفهوم كان ينظر فقط إلي سلوك واحد بأنه فاحشًا. الموت أو عملية الموت. وكل شيء آخر كما كان في المشهد بما فيه العري والفصول الجنسية الواضحة. إن الفن والحياة يستعيران من بعضهم البعض .

.ولقد استخدم المسرح كمقنع عظيم جزئيًا لأنه استطاع أن يعمل على عدة مستويات وكان مغريًا بشكل ملتوي. وبينما يداً واحدة كان يمكن أن تصافح يدك فإن اليد الأخري تنشل جيبك. وقد عرف هذا جيداً "هتلر" وليس هناك شيء جيد تمامًا أو سيء تمامًا فيما يتعلق بالفنون المسرحية ذاتها ففي حد ذاتها فإنها ليست أخلاقية مثل السكين التي قد تكون أداة للدمار في يد القاتل ولكن تصبح أداة للخلاص في يد الجراح .

ولكن لابد أن يكون الممثل المسرحي مستعداً لتخمين ما إذا كان ما يفعله مصممًا على مساعدة أو تأخير المشهد الاجتماعي أو جماعات الناس. وبالطبع فإنه في أفضل الحالات يظل تخمينًا متعلمًا. وسوف يكون عادة من الصعب ألا نعرف كم من التخمين متضمن في تقييم الإعلانات التجارية المقدمة. فأحد الإعلانات يزكي السجائر وأحد الإعلانات الأخري يزكي القيادة الآمنة. ولكن أحيانًا فإننا نخمن بشكل خاطف ومرة أخري وبالصدفة فإن هناك مخاطرة واضحة إنه بينما العرض قد يبرهن أنه مفيد بشكل إلهامي للكثير فإن شخص ما هناك قد يُحرض على الدمار كما هو الحال على سبيل المثال في مسرحية **برتقالة آلية الساعة**. ولذا فإننا أحيانًا ما نُقامر. ولكن أي شخص يمارس الفنون المسرحية على الجمهور لابد أن يكون مستعداً لتحمل عواقب أفعاله عندما يتغير الجمهور .

إن اكتساب مهارات الأداء المسرحي ليس سعيًا أقل براءة من شراء مسدسًا. وحتي إن لم يكتسب المسرحي المسئولية الأخلاقية فيما يتعلق بالطريقة التي يوظف بها هذه

الوسائل فإن كلا الاستحواذين يمكن أن يكونا محفوفين بالمخاطر تمامًا نحو البقية. وبدلاً من الوصول إلي الهدف حيث يحتاج المسرحيون الحصول علي رخصة مثل مالكي الأسلحة النارية أليس من الأفضل لنا أن نُعيد فحص مهاراتنا ونلجأ إلى العمل بطريقة مسئولة اجتماعيًا بأفضل قدراتنا؟

وبغض النظر عن كون الممثل المسرحي ماهراً أو شعبيًا لو سمح لنفسه بأن يجعل عملاً ما مشكوكًا فيه يتقبله الناس بحجة "إنني فقط ممثل وأقوم بتأدية وظيفة أو عمل تمثيلي. إنني لا يمكن أن اكون مسئولا عن كيف تأثر الآخرون" فحينئذ يظهر ذلك الممثل المسرحي في نفس التصنيف مع المرتزقة المستأجرون لتدمير القري التي ليس بها وسائل دفاع أو مقاتلون يحملون البنادق. وعلى أي حال فإنهم فقط يدمرون عدداً قليلاً من المنازل ويطلقون النار على أهداف متحركة .

ببساطة أنهم يؤدون عملهم .

الفصل السادس والخمسون

الجيد والصحيح

التليفزيون والسينما وخشبة المسرح

فى الفصل الذى قدم الفرق بين التمثيل والأداء المسرحي وهو الفصل ٤٣ تعرفنا على اثنين من قوائم المراجعة في المعايير الممكنة في التقييم. وهاتان القائمتان بالتأكيد سوف تُربكان الجميع باستثناء عدد بسيط من الطلاب. وهؤلاء الذين قد تعرفوا علي الموضوع منا بتفاصيل كبيرة يعتبرون قليلون نسبيًا. والحقيقة في أن الحكم على التمثيل أو الأداء المسرحي الجيد أو كلاهما ما زال يتكرر عامة من قبل غير الطلاب الذين قد لا يعرفون أو يهتمون بمثل هذه المعايير التي تبحث في التفاصيل. إن الأعمال والنضج الثقافي يعتمدان علي تلك القرارات .

من غير الطلاب يستطيع أن يقول ما هو التمثيل الجيد؟

كل شخص .

اسأل أي شخص. سوف يُعلق على ما شاهده فى التليفزيون أو السينما في المرات الآخيرة أو حتي ما شاهده علي خشبة المسرح. وليس هناك أي تردد في تقييم نوعية تمثيل هذا الشخص أو ذلك. وأحيانًا ما يتطوع ويقول "إنني أحبه فعلاً" وأحيانًا ما تأتي هذا العبارة من الزاوية حيث ما نكون قد دفعنا معلقنا المسكين بأسئلة مثل "ولكن

ماذا يجعل التمثيل جيداً ؟" وبعد أن تكون قد دافعت عن نفسك لفترة بإجابات، مثل "حسنًا لقد شاهدت كثير من التمثيل وهو جيد" أو أن "كل شخص يعرف ما هو التمثيل الجيد" وبعد ذلك حسنًا "لقد كان حقيقيًا وطبيعيًا" وبعد ذلك يقول "إنني يمكن أن أصدق أنه كان ذلك الشخص" وحتي يمكن أن يقول "حسنًا لقد قال النقاد هذا" وأخيراً الحُجة في قوله "حسنًا لقد أحببته" .

ومعظم الممثلين المسرحيين يمكن أن يعرضوا سجلات مليئة بالقصاصات وفيها عدة كتابات نقدية مختلطة. وأحد النقاد المتعلمين يقول "عرض ملهم ورائع" بينما آخر علي نفس درجة الاحتراف يقول عن نفس العرض ."مضلل جداً ويخرب المسرحية" . وبالنسبة للقبول فإن الشخصية قد تبدو مقبولة جداً بالنسبة لك. ولكن جارك يعتقد أنها شخصية مصطنعة فمن نصدق ؟ أليس يوجد أي نهاية موضوعية للتقييم حيث يعطي الممثل المتلهف بطاقة التقرير "أ" بالنسبة للعرض الرائع و "ب" بالنسبة للممتاز و"ج" بالنسبة للجيد ... إلخ؟ أو حتي تحليل ما متعدد الأطوار يقيم النواحي المختلفة في العرض بالنسبة لبعضها البعض؟ وأخيراً بالنسبة لمعيار ما أو هل نحن محكوم علينا بالاستسلام لما هو حتمي في قولنا "إنني أحببته إنني كرهته" .

هل يمكن اقتراح أن الموضوعية يمكن البحث عنها أو حتي العثور عليها وأن الحكم الشخصي ربما ينظر إليه كتقييم لما هو "صحيح" أكثر لما هو "جيد" ؟ صحيح بالنسبة لك صحيح بالنسبة لأزماننا وحتي مجتمعنا وهذا يعني أنه مناسب ومتصل وممتع وفيه ميزات أخري تجعله مناسبًا .

وبالطبع فإنه على البطاقات قد يكون "جيداً" ما هو "صحيح" ولكن "جيداً" ربما لابد أن تقاس من خلال مقاييس أخري .

ونحن مضطرون فقط لأن ننظر إلى مثالنا السابق الذي عن الأطعمة السريعة. فبعض الجهات المحايدة قد قاست هذه الأطعمة وفقًا لمعاييرها وأعلنت أن معظمها لم تكن جيدة من الناحية الغذائية ولم يستطيع أو لم يريد باعة الأطعمة ومنتجيها أن يخبرونا بذلك فمن هي تلك الجهات المحايدة ؟ علماء التغذية والعاملون في الطب وخبراء الصحة ومعاملهم .

والآن تذكر أننا نتحدث فقط عن الطعام ولقد احتاج الأمر إلي عدد كبير من الخبراء الذين يدرسون الموضوع علميًا ويحصلون على مؤهلاتهم في القياسات الموضوعية. وعلي الجانب الآخر فإننا نضع أحكام هؤلاء الذين يصوتون بأذواقهم أو حسابات البنوك لديهم فمن يجب أن نصدق ؟

وعندما تأتي إلي موضوع شراء سيارة فهل تتخذ القرار الحاسم من خلال حالة التلميع والتنجيد بالنسبة لجسم وفرش السيارة؟ أو هل تبحث عن نصيحة الميكانيكيين المحادين والجمعيات المختصة بالسيارات أو هل تصدق البائع؟

وإنه من محض الصدفة ان كلمة "صحيح" مرتبطة باستمرار بما هو جاهز وملائم وسطحي. وكم عدد المرات التي يستطيع فيها الشيء الصحيح أن يتحمل الفحص المتأني الدقيق ؟

والمرء يفكر في تساهيل الإعلان الحديث الكثير حيث يمكن لأي شيء أن يُباع على شرط أن يُقدم بشكل جذاب بما فيه الكفاية. تأمل سرعة زوال الموضة والاتجاهات والسهولة التى تختطف بها هذه الأشياء وقد تم البيع والشراء فيها بشكل حماسي حتي من قِبل الذين يفهمون بيننا. فإلي أي درجة تكون الشعارات والعبارات البراقة تجد قبولاً من قِبل العديد؟

وتذكر المرء لبعض الأبيات الشعرية في أغنية ما والتى لم تصبح مشهورة وتقول هذه الأبيات "في هذا العالم من المُتع المُبالغ فيها والكنوز المبخس تقديرها" وغالبًا فإن الزخارف الخارجية هي التي تجذب الأنظار إلي ما هو صحيح وهذا ليس إنكار. إن الصناديق الساطعة ربما يحتوي على كنوز حقيقية فأحيانًا ما يكون هذا صحيحًا. وفي هذه الحالة فإن ما يعد به الصندوق نجده فعلاً في المحتويات. تلك المحتويات التي يمكن أن تتحمل التفحص والتدقيق. نعم فإن الصندوق الذى يحتوي هلى هدية جميلة ملفوفة يمكن أن يحتوي أيضًا على ماسة جيدة وحقيقية .

إن عدم القدرة على التمييز بين ما هو "صحيح" وما هو "جيد" قد غيرت التاريخ فهناك شعوبًا كاملة قد تم المتاجرة بها من أجل أشياء تافهة وصغيرة .

وعندما ترغب في تحديد الحالة الصحية لك وحالة سيارتك أو كيف كان عملك العام الماضي فإنك لا تذهب إلى الاستشاريين من ذوي النيات الطيبة ولكن عديمي الخبرة ومع

ذلك عندما نريد ان نعرف كيف كان عملاً ما في الأداء المسرحي أو الأداء التمثيلي جيداً يصبح من نستشيره شيء مذهل .

تذكر الاقتراح الذى فيه كيف شيء ما جيد قد يقاس بمعاييره الخاصة. فمتر واحد مقطوع من الخشب يكون أفضل جداً عندما يكون بالضبط متراً واحداً. ولكن الممثل المسرحي ليس جذعًا من الخشب بالرغم من التشابه العرضي. إن الممثل المسرحي وعرضه المسرحي من المحتمل شراكه معقدة جداً في أي شكل فني قد تم إخراجه .

أين نبدأ لقياس عمل على الطموح؟

إن الصمت المخصص للأذن هو صوت لعدد لا يُحصي من الخبراء النظرين والمسرحيين العاملين والذين يقحمون قواعد الموضوعية لديهم علينا من أجل النقاش وهذا كعمل يتسم إما باليأس أو المغامرة. ربما جزء من كل فإنني أقدم معاييري الخاصة من أجل الفحص عندك. فكن ضيفًا عليّ .

إن قواعدي الخاصة ببساطة تقوم على قياس الجهد على التعهدات وليس هناك حاجة لنُعلق علي درجة الجمال التي غنت بها البنت الصامتة. إننا نحتاج فقط إلي تقييم ما قد تم محاولته .

إننا نتساءل ما هي وماذا تحاول أن تفعل ودرجة الإجادة التي تفعلها بها ؟

إن هذه الثلاثية من الأسئلة تنطبق على الكل وأيضًا على كل الأجزاء المكونة. إن كلمة "هو" ممكن أن تكون مشروعًا كاملاً مثل محاولة نحو شخصية مشهداً، أو علاقة أو محوراً مركزيًا. إن كلمة "هي" يمكن أن تكون المكونات التي تستخدم لبناء الكل وتشمل الحوار واللهجة والتمثيل علي خشبة المسرح والعمل والانعزال والتحمل والتوازن والإيقاع السريع والرشاقة والجمال والقوة والمرونة والتنوع كل هذه كوظائف جسدية .

ومن الناحية الصوتية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون صدي صوت نغمة، مرونة، مدي طريقة إخراج الصوت أو لهجة الطبقات الصوتية .

ومن الناحية العقلية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون التصرفات والتركيز واختيار الأساليب التي تتضمن الدوافع والانتقالات والأحكام والنظام والصلة .

ومن ناحية الموقف فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون السُلطة والتحميل والانفتاح أو التعرض للسقوط والعصابات والشجاعة والتصميم والجاذبية والخصوصيات .

ومن الناحية البديهية فإن كلمة "هي" يمكن أن تكون الخيال والإبداع والتنوع والأساليب اللاواعية والإلهام والتكريس أو الإخلاص .

ولذا فإنه عندما ننظر إلي عمل تمثيلي فإننا نجد أنفسنا ننظر إلي كلمة ما "هي" الكبيره والتى تتكون من كثير من ما "هي" الصغيرة وبالنسبة للسؤال "ما هي"؟ فإننا عادة يكون لدينا صعوبة بسيطة في التعرف علي نصف تلك القائمة .

ومع ذلك ومع شيء قليل من التلقين فإننا نتعلم أن نُميز الانعزال عن التنسيق والخيال عن الإبداع .

وبالنسبة للسؤال التالي "ما هي المفروض أن تفعله؟" فإننا هنا نجد أنفسنا نُخمن الإسهامات التي تقوم بها كلمة هي الصغيرة لكلمة هي الكبيرة وربما نصل إلى نتيجة تتعلق بكلمة هي الكبيرة .

ولو كانت كلمة "هي" الكبيرة هي خط القصة والمحور المركزي والتصرف المشهدي والأسلوب إلخ. فإن كلمة "هي" الصغيرة يمكن أن تُساعد في اخبار القصة وتوضيح المحور المركزي وتركيب التصرف المشهدي والإبقاء على الأسلوب متواصلا .. إلخ .

وبعد ذلك لو نظرنا بدقة فربما نكتشف أن بعضًا من كلمة هي الصغيرة غير ضروري فإذا فحصنا خط القصة على سبيل المثال بالتساؤل "والآن هذا الجزء الصغير كيف يساهم في القصة؟" إننا نتأمل الترابط وبعد ذلك يمكن أن نسأل "هل معظم المكونات الأخري تُساهم في نفس القصة؟" إذا كان الجواب بنعم فإن الجزء الذي ننظر إليه يعتبر على الأقل متواصلاً وبعد ذلك نسأل "ماذا يحدث للقصة إذا أزلناه؟" ولو كانت القصة يمكن أن تظل قيمة بدون هذا الجزء فربما يكون غير ضروري ولكن قبل أن نطلب من الممثل أن يزيله دعنا نتأكد أنه ليس عماد في تركيب ربما مكون ما آخر كبير مثل المحور المركزي للقصة .

وبعد ذلك وبعد أن نكون قد قررنا أن كل الأجزاء تنتمي إلى الموضوع نأتي إلي الجزء الصعب. ماهي درجة إجادة الأجزاء لعملها؟

وعندما يأتي الأمر إلي تقييم المكونات الجسدية فإن هناك العديد من الناس ذوي الحكمة البديهية والمدربين والذين يمكن أن يعرفون الرقص علي أطراف الأصابع غير الملائمة كما هو الحال في الباليه أو يسمعون مقطوعة موسيقية دخيلة. إن قرونًا من الوعي النقدي قد سلحت عدداً كبيراً من العامة بهذه المعايير ولكن من يمكن أن يحدد العمل النصف مكتمل؟ أو الشعور المُشار إليه؟ أو علاقة بمشهد ثلاثي قد عرض بطريقة نظيفة؟ أو طبقتين أو ثلاثة من المشاعر تُعلق في نفس الوقت وتُشكل؟ أو المكونات الحركية التي تبني عبارة؟

إن هذه مهارات لابد أن يتعلمها معظمنا .

هل هذا يعني أننا ناس ناقدين مفتقدين إلي الحكمة العملية وأننا نضع كل تصرف وشعور وكيف يتناسبان مع بعضهما نضعهما تحت ميكروسكوب وهما يقعان؟ نعم ولا. وأحيانًا فإن الصفة تكون واضحة في ذاتها ولكننا أيضًا مدربون على معرفة الأشياء غير المنسجمة مع بعضها بالبديهة. إننا نشاهد عرضًا تليفزيونيًا وفجأة نسمع جرسًا. شيء ما يتنافر. ما هو ؟ أننا نُدعم الانطباع وعادة نكتشف أنه صوت استهجان .

وكما قال صديقي "رود بور" عندما قرأ أجزاء من هذا النص من أجل الأخطاء النفسية قال "إنني فجأة ارتعشت" وهذا عندما أتي إلي أحد التعميمات غير المدروسة والهشة والمتصلة بالمجال الذي كان فيه خبيراً. وهكذا أيضًا هؤلاء منا الذين لديهم

تناغم مع الصنعة الدقيقة والترتيبات الفنية قد يحصل لديهم نوع من الرعشة أو التنافر .

وربما وفعلاً تسأل "لماذا" "هل لابد أن أي شخص آخر يرتعش أو يتنافر طبقًا لمعاييرك؟"

إنني لم أقل أبداً إن هذه كانت قواعد أُنزلت من الجبل. إن هذه معاييري أنا. ولكن ما هي معاييرك؟

ولو أن كلانا قد شاهد نفس العرض وتُلخص أنت الموقف بالاستهجان والرفض وأنا بالاستحسان بدلاً من الانغماس في "أنه "و"أنه لا" طوال الليل دعنا أولاً نناقش المعايير وبعد ذلك فإننا لدينا فرصة أكبر للمراجعة عندما يكون الممثل المسرحي عند المستوي وعندما لا يكون كذلك. ولكن على الأقل فإن المناقشة تكون قد أخذتنا إلي أعماق الإدراك بالطبيعة الإنسانية والتي كما يقترح شكسبير فإن التمثيل كله يدور حولها .

وأخيراً ربما قد نضطر إلي تحديد كم.كان صَحيحًا العرض لكل منا وتوافق أو لا توافق فيما يتعلق بالنوعية .

ولكن إذا كان الممثل المسرحي قد سمع أو اكتشف شيئًا مجهولاً في نقاشنا فإنه أيضًا ربما قد يرغب في الاستفادة منه. ولو كان قد سمع أن شخصًا ما قد اقترح أنه لم

يكن يواصل عمله حتى الإنجاز أو أنه لم يكن محركًا بشكل متناسب فإنه تكون لديه الفرصة في الاستجابة "وماذ"ا أو ربما هم "إنني اعتقدت أنني كنت أمثل بدرجة نظيفة. هل لابد ان أراجع أدائي مرة أخري" ولكن على الأقل سوف يعرف ما ينجح أو يفشل في التأثير على الجمهور وسوف نشير إلى السلوك الذي كان يمكن أن يفعل شيئًا ما بخصوصي لو أنه قد اختار. ولكن ماذا كان يمكن أن يصل إليه إذا قلنا "جيد" أو "سيء" ماذا كان باستطاعتي ان أعدل؟

إن معظم الممثلين الذين أعرفهم يحتاجون بشدة إلي التوجيه والطمأنينة والاعتراف. هذا كله بعض من المردود الذكي لديهم. ومن الغرابة أن الاستحسان النقدي العادي أو تصفيق الجمهور بوجه عام يبدو غير ملائم لاحتياجات الممثلين. إن هؤلاء الممثلين هم خبراء فى مجالاتهم ويعرفون كيف يخدعون الناس حتي النقاد فكيف يتسني لهم أن يتقاسموا الأمور مع من تلاعبوا بهم. ومعظم الممثلين يحبون التحسين .

إن المشكلة الحقيقية والتي يواجهها الممثل هي الفرق بين لغة التقدير الشخصي التي يستعملها الجمهور والرتانة الموضوعية المستخدمة فى الإعلاء بعروضهم. وعادة يريد الممثل ذلك النوع من التفاصيل التى يستطيع عدد قليل من الجمهور أن يُعطيها. أو إذا استطاع الجمهور ذلك فقد يرفضون خشية أن يقل تقديرهم للمسرحية أو خشية المخاطرة بتحررهم من السحر والوهم .

إن الزبون فى الكونتر يُصيبه الكرب عند اختيار ماجريف أو شاليمار أو أوبيام أو

چوي ويدرس كيميائي العطور أنواع الأزهار وزيت الياسمين والإندول أو اسكاتول ويحاول أن يخفي الكيمياء وأيضًا اهتمامه بأن السيدة التي في الكونتر لابد ألا تعرف بأن الإندول وأسكاتول هما عبيران من براز الإنسان. وإذا أراد الممثل مردوداً ذكيًا فلابد أن يكون مستعداً للجمهور حتى يكون قادراً على الإدراك ومناقشة الاندول والإسكاتول.

وفيما يتعلق بأصدقاءك غير المؤهلين هل يمكنك الاعتماد عليهم من أجل مثل هذا التقييم العميق؟ وما هم النُقاد الذين تعرفهم والذين يعرفون بالفعل الكثير عن التمثيل مثلما يعرف كاتب عمود السيارات المتوسط عن السيارات؟

وحتي حديثًا فإن التمثيل كان موضوعًا لا يمكن أن يُري بالتفصيل وحتي كل ما يستطيع أن يفعله المسمون بالخبراء في تقييم عرض ما هو ماذا البعض منا مازال يفعله فى تقييم سيارة ما ويمشي حولها. يُركل الإطارات بقدميه، ويحملق فى الآله، ويجلس علي مقعد السائق ويحرك عجلة القيادة قليلاً ويصل إلي عصي الفتيس وربما يطلب قيادة السيارة لمسافة قصيرة جداً. وربما لا تُلاحظ زيت الماتور أو الدخان المنبعث من الشُكمان. ولا حتي تستطيع أن تسمع صندوق التروس وهو يُصدر صوتًا غريبًا وذلك بسبب نشارة الخشب التي وضعها البائع فى الترس .

إن تركيب القواعد النحوية والتفاصيل التحليلية عند الممثل المسرحي والتي نحن متشوقون لفهمها كانت كذلك لحوالي ثلاثة أرباع القرن. وهذا الكتاب يبدأ فقط فى

فهرسة القائمة ويبدأ فى النظر إلى حجم هذا العملاق من القطعة الموسيقية. وحتى ونحن لدينا هذا دعنا ننظر إلى خشبة المسرح مرة أخري. دعنا ننظر إلى عرض مسرحي ما أسطوري فيما يتعلق بمن الذي أداه .

ما هو؟ إنه عرض مسرحي في الدراما ومحوره المركزي يبدو أنه" الجريمة لا تفيد" ما هو المفروض أن يفعله الأداء المسرحي لهذا الممثل؟ من المفروض أن يُعطي وصفًا متعدد الوجوه لشخصية رجل المباحث الذي هو هنا ليحل لغز جريمة الاغتيال. وهذا الاغتيال هو بالفعل شيء ما كان هو مسئولا عنه لأنه كان هو نفسه القاتل .

ما درجة الإجادة التي يقوم بها الممثل المسرحي؟ دعنا ننظر إلى التفاصيل . هل كانت تصرفاته ممتزجة مع تلك الشخصية؟ للأسف شيء ما يتنافر. فعندما دخل وصفق الجمهور (هو النجم كما تري) فسطعت ابتسامة على وجهه ونظر إلي الجمهور وأومأ بالشكر. وهتافات بالطبع وقد ابتعد عنه دافعه لقد أدي التصرف لكي يعترف بالجميل للجمهور. هل ذلك يتماشي مع تقمص الشخصية الجيد؟ لا. ماذا أيضًا؟ نعم عندما كان فى الحجرة مع شريكه وكان أحد الأشخاص يستجوب أدي المشهد الثلاثي بشكل رائع جداً فقد حافظ على استمرارية التصرف الرئيسي علي ناحية ما بينما كان يمثل علي الناحية الأخري بتصرف تكميلي. وعندما انتقل كان يعكس الأولويات. ومع ذلك فإن الآخرين لم يمثلوا بدرجة نظيفة جداً لم يمثلوا تصرفاتهم المتنازعة استجابة إليه. وماذا أيضًا؟ يمكننا أن نضع قائمة بالتصرفات وبعد ذلك المشاعر: كيف كان يُحرك

المشاعر بطريقة متناسبة؟ مرة أخري قياس للتمازج. ما المقدار مما فعلوا قد ساهم نحو المحور المركزي الموحد؟

حسنًا لقد أدي تصرفًا واحداً وهو يشن هجومًا ولكنه لم يبد غاضبًا بشكل متناسب. لقد أظهر دلائل من رباطة الجأش التامة بعد ثانية واحدة فقط وليس هناك أي ترحيل للحسابات إلى وقت آخر. ولذا فإن الغضب كان زائفًا بشكل محتمل جداً، ولكن انتظر هل كان ذلك لابد أن يكون غضبًا حقيقيًا؟ إنه هو فعلاً القاتل ومعظم استجوابه عبارة عن تمثيلية تحذيرية أي تحريف للحقائق. لا أن الغضب غير الحقيقي سوف يكون بالفعل مناسبًا لتلك اللحظة الخاصة. والآن تلك يمكن أن تكون لمسة مهارة أو حادث عرضي. دعنا نري إذا كان هناك أي لمسات مهارية أخري في مكان ما. نعم هناك. براڤو. إن هناك مهارة فى التعامل مع الأشياء الرفيعة .

والآن هنا مكان حدث فيه أسلوب التعبير الذكي. لقد أدي التصرف "يتنازل" وهو تصرف مُغير للموقف وأن هذا التصرف يدعو إلى تحلل النزاع ولكنه أبقي علي النزاع من خلال تقديم شعور بالغيظ. وذلك التصرف استمر لبعض الوقت ومع ذلك لأن أسلوب التعبير تزايد في حركته لأنه ظل يضخم غيظه والذي فيما بعد قد قل من خلال التقاطه العشوائي لقطع البورسلين المتجمعة ووضعها إلي أسفل وأخيراً إسقاط إحداها فى لحظة حاسمة والتي لم تتفتت بعد إلي شظايا ولكنها إشارت أيضًا إلى فقدانه لهدؤه. ربما يكون هذا إخراج جيد ولكنه لابد تمثيل جيد لأنه كان قادراً على تنفيذه

بشكل سلس وبشكل متناسب فلم تجذب الانتباه إلى انفسها المشاعر أو العمل حتي لحظة الصدام. وهكذا يستمر الأداء حتي الجمع الأخير. ولكن أي من المحررين غير الرئيسيين سوف يتسامح مع نسخة الناقد لو كان كتب كل ذلك علي شرط أن يفعل بالطبع .

والإبقاء علي تقييمه مختصراً فربما يذهب به بعيداً محوراً مركزيًا ممتزجًا بشكل واضح يمكن أن يُطلق عليه "الهروب مع القاتل" قوي في العلاقات رفيع وأيضًا ممتد ذلك هو الأداء وعامة توافقات دائمة خاصة - اللهجة - وتصرف واسع المدي وسيطرة دافعه ورشيقة وقادرة على التعبير مع انتقالات سلسلة ومما هو جدير بالملاحظة بشكل خاص مقدرته على التعبير من خلال توزيع القيم المختلفة علي كل من حركيات الدافع والتصرف. سُلطة عُليا مع سيطرة صوتية وجسدية بدرجة كبيرة. ولأنه يستحق التصفيق الذي حُيِّ به فإنني أغامر (وهذا رأي شخصي لاحظ من فضلك) ولذا أقول بأن الانتهاكات البسيطة عند دخوله يمكن التسامح معها .

وما زال هناك الكثير من الكلمات ولكن أليس نستحقها؟ ولولا الحقيقة التى ربما تكون عادية لماذا لابد أن نفترض أنه مقبول بشكل مناسب أن نتعامل مع العرض من خلال قيم الاستحسان البسيط أو الاستهجان البسيط؟ إننا لا نفعل ذلك مع لاعبي الكركيت وكرة القدم والتنس أو مع السباحين. إننا نناقش لعدة ساعات أدق التفاصيل عن كذا وكذا الذين قد تحسنوا أو سقطوا والمزايا ومقارنات هذا المشترك أو ذلك.

وصفحة بعد صفحة فى مساحات الجرائد وساعات لا تحصي من الإذاعة والتليفزيون كل ذلك يخصص لفرد تفصيلات الأشياء الدقيقة والفوارق البسيطة عن من وضع الكرة وأين وكيف. أليس يجب أن يتلقي الممثل المسرحي مثل هذه الاعتبارات؟

ولكي نُكرر فعمل الممثل المسرحي هو الأكثر شعبية والأكثر تعقيبًا وربما الأكثر تطلبًا فى كل هذه الأشياء. إن إخلاصه لمهنته يمكن أن يستمر طوال حياته يحاول أن يتعلم ويصقل وهو يتعلم. فكيف يجرؤ لنا أن نُطلق على براعته الفنية تعبيرات بسيطة مثل "جيد" أو "سيء" .

وبالطبع فإن المرء يستطيع أن يحتوي بشكل ملخص عرض مسرحي علي أساس كونه جيداً أو سيئًا إذا كان المرء في عجلة من أمره. ولكن لابد أن يكون مستعداً بأن يُدعم ذلك الملخص بتفاصيل. إن كثيراً من الأطباء عندما يُطلب منهم موجزاً عن حالتنا الصحية قد يقولون أيضًا "حسنًا" أو "ليس حسنًا جداً" ولكن مثل هذا الطبيب سوف يضطر إلي الاستشهاد بفصل أو سطر عندما نسأله "لماذا"؟

هذه ثلاث ملاحظات سريعة :-

الأولى: تُذكرنا بأن العرض لابد وأن يُقاس بالنسبة للمسرحية والغرض ولا يمكننا أن نُدين ممثلاً معينًا بسبب معالجته للكوميديا بشكل سيء في مسرحية لم تسمح بأي كوميديا أو بسبب عدم استعمال الخنجر في الطعن بعد قليل من الشرب عندما يكون كل هدف شخصيته أن يبرهن على أنه لم يُظهر أي تأثيرات منظورة من الشرب .

وهذا يعني درجة معينة من التحليل المسرحي أكثر من التحليل الإنتاجي حتي نُقرر ما يمكن توقعه من أجل تلك المسرحية. إن بعض المسرحيات تحتاج إلي الحرية والتقليد. ولذا فإن الواقعية الجيده سوف تكون غير ملائمة وبعض المسرحيات تحتاج إلى الاختراق، اختراق الحائط الرابع ولذا إذا لم تفعل فإن الأداء قد يكون غير مناسبًا. ولابد أن يوجهك تقديرك الجيد لغرض ونية العمل .

وهناك نقطة أخري لها علاقة بالعرض بخلاف النقاط المُرضية وبخلاف الإجادة أو العبقرية. وهنا لابد للمرء أن يتأمل ليس فقط ما يخدم المسرحية مقياس شيء على شيء .وهنا فإننا نهتم بموضوعات الفلسفة الجمالية وهي التي تحتضن نفس الدراما في الحياة نفسها .

ومن الممكن تقديم عرضًا رائعًا يكون خاصًا بهذه المسرحية لدرجة أنه حتي أكثر الناس حكمة لا يمكن أن يجد أي عيب ولكن بعد تقديم عرض عظيم حقًا فبعد ذلك قد يجد المرء لحظات من السطوع تضيف أبعاداً أخري إلي الشخصية والتي تُثري ما وراء تجاربنا أو خبراتنا العادية وما حتي تُقدر استقرائيًا لكي تظهر البصائر في كل البشرية.

وهذا الشيء يوجد في الأعمال الأدبية العظيمة في كل الأنواع. وللأسف أحيانًا في الأداء المسرحي. وإنني أقول للأسف لأنه كما قلنا من قبل إذا لم يُسجل العرض المسرحي على شريط فيديو فإنه يموت في اللحظة التي يُولد فيها. ومن بين الناس في

تلك الجماهير الخاصة فإن عدداً قليلاً نسبيًا ربما يكون قد تذوق اللحظات السحرية والباقي ربما يكون قد أخذ السحر كشيء مُسلم به .

إن الممثل المسرحي لايصور الحياة بالمعني العادي للكلمة. فالمواقف التي يعمل بداخلها تأخذ الأحداث التى قد تحدث فيها الحياه بشكل طبيعي عبر سنوات عديدة. وهذه تُجمع كلها فى مدة ساعتين وهي أيضًا تعطينا لمحات عن الأعمال الداخلية للناس مع ميزة الوقت وتلميحات خاصة يمكن توقع أن يمر بها عدد قليل من الناس في الحياة الحقيقية. وفي حياتنا اليومية ربما يكون لدينا مجموعة من الأصدقاء لعدة سنوات وفي يوم ما، واحد فقط من هؤلاء الأصدقاء قد يكتشف سراً ما عميقًا عن شخص آخر في المجموعة. وفي المسرح فإن المتفرجين الذين يبلغ عددهم حوالي ألف وستمائة يعرفون ذلك كل ليلة. وعلي شاشة التليفزيون فإن الملايين يصبحون سراً غامضًا .

ومن بين هذه الومضات البسيطة في التكشفات الشخصية فإن العبقرية أحيانًا ما تفاجئنا. ويمكن للمسة شعور أو تصرف تكميلي أو تكيف جيد أن يعطونا نظرة ثاقبة مثل ومضة الضوء .

إنني أتذكر إحدي المسرحيات عن بنت عادت إلي الحياة مع والديها بعد فشل زواجها وحدث أن أباها قد أخذ ذراعها فنظرت البنت إلي أسفل. والطريقة الحنونة ولكن المترددة التي أخذ بها الأب ذراع ابنتة للحظة طويلة ما نسبيًا ورد فعل البنت كل ذلك كان يوحي بسفاح القربي ومن المحتمل لماذا فشل الزواج. وقد أكدت ذلك التخمين بقية المسرحية .

وبعد معرفتنا لهذا دعونا ألا نعتقد أن أي أشياء صغيرة زائدة هي بالضرورة تضيف للموقف ولذا فإن كثيراً من المسرح يُكون مرتبطًا مع الفطنة والحيل الغريبة والتأثير من أجل التأثير وانغماس الذات والتظاهر الصريح كلٌ يدعي مغزا روحيًا ما وصله بالموضوع. وذلك نوع من جواهر الملابس المبهرجة والتى تحاول أن تحل محل الماس .

والنقطة رقم ٣ وهي أن أدوات التمثيل هي أساسًا نفسها الأدوات علي خشبة المسرح والتليفزيون والسينما والراديو والمشاهد الجانبية والتصرفات والدوافع والتكيفات. ولكن أدوات الأداء المسرحي تجعل في الإمكان بالنسبه لك أن تتكيف مع كل وسيلة. فإحداها تطلب منك أن تتلاعب بالجمهور والأخري فإن المخرج والمحرر قد يتلاعبان بالجمهور. وإحداها تطلب منك أن تزيد من قوة الصوت ولا داعي للقلق فيما يتعلق بالانسجام. وأخري تطلب منك ان تبقي علي صوتك منخفضًا وأن تكون علي توافق مع الشخص الآخر الذي يستخدم ميكرفون. إن كل وسيلة تفرض شروطها الخاصة فيما يتعلق بكيفية ممارستك للتمثيل ولابد أن يكون الصانع ماهراً في التكيف مع كل مطلب .

وبالطبع إذا كان عامل الكاميرا يطلب منك أن تتحرك خطوه لليمين وأنت تضطر أن تتحرك خطوة إلي يمين خشبة المسرح فإن وقت ثمين في العمل قد يضيع بينما أنت تأخذ محاضره في الفرق بين يمين خشبة المسرح ويمين الكاميرا. ولكن التصرف المدفوع في وسيلة ما هو تصرف مدفوع في وسائل أخري. والإعاقة في الكلام تعتبر إعاقة في

الكلام بوجه عام، وفي المواقف الأخري. إنك تعمل داخل إطار في كل طريقة وتتصل بكل واحدة وتُعبر بأسلوب في كل منها. عليك بأن تجعل انتقالاتك نظيفة. هي نفسها في كل طريقة .

ولكن كيفية بيع العمل المنتج هذا يختلف. تذكر أن الطريقة الوحيدة التي يستطيع بها الجمهور أن يقرأ ما يحدث لك هي من خلال عرضك الجسماني وتذكر أيضًا أن كل عضله في جسمك تتغير مع كل شعور. ولذا فإنه في السينما أو في المشهد القريب في التليفزيون فإن وجهك يملأ الإطار. ويستطيع الجمهور الآن أن يقرأ كل حركة صغيرة ولكن مُكبرة وما يستطيعون أن يروه هو فقط عضلات الوجه. والآن علي خشبة المسرح فإن الإطار الأكبر يتم ملأه من خلال ذهابك من جانب إلى آخر. والآن يستطيع الجمهور ان يري ويفسر حركة كل عضلة في جسدك. فإذا شعرت بالغضب نعم فإن وجهك سيتأثر. ولكن أيضًا ساقيك وظهرك وذراعيك ورقبتك حتي سرعتك ولذا فإنك سوف تمشي بغضب وتجلس بغضب وتُعطي إشارة أو تستدير بغضب. وكل ما نستطيع أن نفعله أن نسمح للممثل بأن يتحرك على خشبة المسرح لكي يملأ ستارة المسرح وإطارها وبالطبع يجعل دور الغاضب مفهوم بشكل أكبر حتي يملأ المسرح وإلا فإن العرض السينمائي الحقيقي يصبح أقل حقيقة من العرض علي خشبة المسرح .

ولكن المقدرة علي التكيف بكل إطار تأتي بالخبرة. وكلما اكتسب الإنسان خبره ذو

نوعية جيدة في كل وسيلة كلما اكتسب مهارة أكبر في التعامل مع تلك الوسيلة أو الطريقة .

أليس ذلك مدهشًا ؟

الفصل السابع والخمسون

الوظيفة

العقود - العملاء والاتحادات

أحد المواهب الشابة في إستراليا استخدم نفوذه وأعتقد أنه سوف يعمل بالولايات المتحدة ذلك العالم الكبير. وبالرغم من أنه كان صغيراً في السن فقد كان هناك شيء ما يُنسب إلى فاوست في إرادته لكي يتجنب الدين إذا لم يستطيع أن يكسب قوته. ولذا فإن النفوذ الذي استخدمه قادة طوال الطريق إلى لاس فيجاس. وفجأة أصبح مدركًا للأحوال .

بالتأكيد فقد استطاعوا أن يرتبوا بطاقات الاتحاد له وبالتأكيد أنه سوف يعمل ولكنهم سوف يستحوذون عليه فهو سوف يعمل حيث أخبر وسوف يكسب ما قد قرروا هم أن يكسبه وسوف يُدار من قِبلهم وكذلك يتقدم ودائمًا ما سوف يكون مكرسًا وكل ما كان هناك ليس بنوداً قانونية خارجة عن العقد .

لقد أصابه الرعب وعاد إلي بلده ذلك المكان الصغير قبل أن يبدأ العمل. وبعد أن أخبر المسرحيين الآخرين عن هروبه بدا أن هناك رد فعل يتسم بالصدمة البسيطة وقال أحدهم "ماذا أيضًا الجديد؟"

من الناحية النظرية فإن الممثل المسرحي هو صناعة مفردة. فهو مدفوع ذاتيًا

ومُستخدم ذاتيًا وهو عمل ذاتي ويعمل عندما يختار (عندما يقدم العمل) ويسعي وراء العمل عندما يختار ويقايض علي ظروف خاصة وتبقي نفسه في حالة جيدة ويدرس عندما يري ذلك مناسبًا وكذلك فيما يتعلق بالإجازات: إنها صناعة الرجل الواحد .

هذه هي النظرية .

ولكن لأنه ليس دائمًا لديه تدريب علي العمل فإنه يستأجر محاسبًا ولأنه متواضع أكثر من اللازم لكي يرقي نفسه أو أنه بعيد أكثر من اللازم لكي يعرف أين الوظائف فهو يستأجر وكيلاً. وبعد ذلك عندما يحصل على الوظيفة فإنه يساهم بخدمات موهبته وتصميماته. ولكي يقوي من مؤسساته الفرعية في العمل فإنه ينضم إلي نقابة.

شيء أكثر من النظريات لأن الحقائق هي أنه بينما قد يعمل المحاسب فعلاً لحسابك فإنك تُدين بالفضل للآخرين جميعهم. والوكلاء ربما يعقدون مقابلة ويختاروك ويضع أصحاب العمل شروطهم في التوظيف. ومن الأفضل لك أن تلتزم بسياستهم تمامًا. وتصنع الاتحادات معروف لك بتركك تنضم إليهم عندما يختارون هم ذلك. وهناك أيضًا فلابد أن تلتزم بسياستهم .

وعليك أن تدفع رسومًا للاتحاد تقريبًا ١٠٪ من كل ما تكسبه إلي الوكيل. ودعنا نأمل أن تكون سعيد الحظ بما يكفي لكي تحصل على وكيلاً جيداً. أما النوع الآخر فربما

لا يحصل لك على عمل كثير ولذا فما هي نسبة الـ ١٠ ٪ مما لاشيء؟ وإذا استطعت أن تصل إلى مدير شخصي جيد أو احتجت إلي وكيل دعاية وإعلان فربما تدفع ما يصل إلي ٥٠٪ أخري مما تكسبه. كل ذلك قبل الضرائب. أما الملابس الخاصة والترتيبات إذا كنت موسيقيًا والصور والكتيبات كل هذا يلتهم أكثر. وقد تختلف طول مدة الوظيفة اعتماداً على أي عدد من العناصر ليس أقلها نجاح العرض.

وأنت تعمل بينما الأكثرية في المجتمع تمثل والعكس صحيح. وفي الحقيقة فإنك تعمل حتي يستطيعوا هم أن يمثلون وتفقد حياتك الخاصة إلا إذا كنت ماكراً جداً وتجد حياة من أجل استهلاك العامة وتصبح الأنا عندك مشتتة في كلا الاتجاهين وتعبر حدود الفصل في ارتباطاتك وغالبًا ما تُكرم (إننا أحيانًا نمزح بأننا في عمل نصف آلهي) وتصبح سُلطة أو مستشاراً في الموضوعات السياسية والاجتماعية والترفيهية والتى تتعلق بالاتصال. وهذا هو في الحقيقة ما قد لا تعرف أي شيء عنه. وقد تُصبح دبلوماسيًا لبلدك أو حتي رئيسًا. وغالبًا ما تتوقف لتسأل "ماذا أفعل هنا؟" إنهُ التزام مجنون قد أخذته وأخيراً فإن التزامك هو الذي يتولي الأمر .

ولذا عندما فاوست الصغير والذى اختار ان يسبح في البركة الكبيرة وصف كيف أن الجماهير قد امتلكته لم يتحرك أي شخص. وعلى الأقل فإنه من المحتمل أن يظل يعمل بانتظام .

إن الممثل المسرحي هو رحالة فني أحيانًا ما يكون عمله موسميًا وأحيانًا مستمراً

مثل الرجوع إلي نفس الفرقة التي تقُدم عدداً من المسرحيات المختلفة علي مسرح واحد كل عام. وغالبًا ما يكون الأمر غير منتظمًا تمامًا وأحيانًا تكون الوظيفة مستمرة كما هو الحال في مسلسلات التليفزيون أو العرض الطويل المدي على خشبة المسرح. وأحيانًا تخرج في جولات أو تسافر وأحيانًا تظل ساكنًا. وغالبًا ما تكون الوظائف عبارة عن مهمات قصيرة يوم هنا أسبوع هناك في أي مكان في العالم تقع .

وهنا سخرية مريرة فالفنون الحية هي من المحتمل أن تكون أكثر الوسائل نجاحًا لأي محاولة إنسانية. فنحن نتصل بالناس في كل مكان والعاطفة الإنسانية لا تعرف حدوداً كالتي يصنعها السياسيون ورجال الدين والتجار. ولذا فإن المرء يعتقد أن المسرحي قد لا يحتاج لأي تأشيرات عمل. ولكن عندما يرغب في العمل فى أي بلد أخري فإنه يكتشف أنه للأسف هناك حدوداً. ولكن السياسيين والتجار لم يستنفذوا هذه الحدود. فالحدود عادة ما تفرض علينا من خلال زملائنا المسرحيين في تلك البلاد الأخري. نعم يستطيع المرء أن يتعرف على منطق معين في ذلك الأمر كما هو الحال في الخلاف طويل الأمد بين الأحزاب في بلفاست أو في بيروت .

إن أساليب اكتشاف أماكن الوظائف وكيفية تقدم الفرد لها عادة ما تترك إلي خبراء متمرسين. هؤلاء الذين هم الوكلاء المسرحيون والذين هم غالبًا ما يتآمرون مع مديرك إذا كنت ذو مقامًا أو منظمًا بما يكفي لكي يكون عندك أحدهم .

والفرق الرئيسي بين الاثنين هو أن الوكيل غالبًا ما يكون عنده مجموعة من الممثلين

العديد منهم ربما يتقدمون لكي يشغلوا أي دور. والوكيل لابد أن يقيم صلة باستمرار مع الأدارات .وفي الحقيقة فإن المرء عادة أو غالبًا ما يشك بأن القليل منهم ممكن أن يكونوا أحيانًا مخلصين بشكل أكثر إلى الإدارات من زبائنهم الممثلين. وإذا كان باستطاعتهم أن يوفروا للإدارات عدداً ما من المواهب كل موهبة تجلب لهم ١٠٪ من المرتب وكلما كان السعر أعلي بالنسبة للموهبة كلما كان ذلك أفضل بالطبع. وهذا غالبًا كل ما يهتمون به وسواء كنت أنت أو شخص ما آخر من مجموعاتهم بين ذلك العدد فقد يكون هذا لا صلة له .

ومن ناحية أخري فإن مديرك يستحوذ عليك فقط كواحد من النوع. وقد يكون هناك آخرون كثيرون في مجموعة المديرون لكن واحد من كل نوع ممثل أول واحد وممثل واحد يؤدي الشخصية وممثلة أولي واحدة وهكذا. أو قد يكون لديك مديراً لنفسك. إنهم لا يشغلون الوظائف. إنهم يجيدون الوظائف لك ويعتنون بك واستعدادك وتنميتك وتقدمك في عملك. وهم الذين يرفضون الوظيفة التي يعرضها وكيلك إذا كانت هذه خطوة عكسية في عملك. إنهم في الحقيقة يمتلكونك ونسبتهم المئوية يمكن أن تكون أي شيء وربما يوظفون كل ترتيبات سفرك ويعملون على راحتك وأن تكون في حالة جيده وربما حتي يساندونك بين كل ارتباط وآخر. وبعد ذلك بالطبع لديك محاسبين ومستشارين قانونيين وكثير من المديرين يقومون بكلا العملين .

وبالطبع فلابد أن يكون لديك تذاكر الاتحادات المتصلة بالموضوع مدفوعة وبحالة

صالحة. وإذا كنت في الحقيقة مهتم بالموضوعات العامة للوظيفة فلابد أن تساهم بجدية في اتحادك ولا تترك الأمر كله للمسئولين أو ربما قد ترغب في أن تصبح واحداً بنفسك وقد فعل هذا ريجان. ومن السهل جداً بالنسبة للممارسات الساخرة أن تظهر في أي مكان في العمل المسرحي والاتحادات ليست استثناءً من ذلك. وعلي الأقل حدث مرتين أثناء إقامتي المؤقتة في العمل المسرحي. إنني كنت منغمسًا في إزاحة مسئولين الاتحاد المشكوك فيهم .

والعقد بالنسبة لأي ارتباط - ولا تنسي ألا تعمل بدون عقد - قد يكون صيغة اتحاد معروفة مع شروط خاصة قليلة أو قد يكون عقداً مفصلاً لك وفي أي الحالتين تأكد مما توقع عليه. وإذا كان لديك شك استشر الخبراء. وكل الاتحادات لديها مستشارون قانونيون إذا كان مستشارك القانوني خارج المدينة أو كذلك. وقد كانت هناك أوقاتًا اتخذت فيها ارتباطات طويلة مع المصافحة باليد وقد أتت بعد ذلك العقود حتي تبقي علي السجلات واضحة. ولكن تلك كانت مواقف من الثقة الزائدة. وإنني أنصح أي شخص يفكر في التمثيل بشكل مشابه بأن يكون حذراً جداً وحيث إن واحدة من تلك المصافحات كانت فاشلة فإنني أشك أنني سأعتمد علي ذلك النوع من الأشياء مرة أخري .

وبالنسبة لك كممثل مسرحي فلا تسمح لنفسك أبداً ان تخرج عن الشعور من الناحية الجسمانية والصوتية والعقلية والعاطفية والإبداعية. فإنك مثبت في مكانك

طوال الحياة تلك الحياة التي تتميز بوسواس المرض. وفي اللحظة التى تفقد فيها كل شيء وتأخذ إجازة حينما تسمن هي اللحظة التي فيها وظيفة عمرك تنجح وتحتاج إلي جلد أملس وشكل مصقول .

وبالطبع إذا كنت مستعداً أن تُخصص بعض الفترات في حياتك للابتعاد عن العمل فهذا اختيارك ولكن اعرف أن العوده إلي حالتك هي أصعب كثيراً من البقاء عليها. وبمرور السنوات فإن هذه العملية تصبح أكثر صعوبة .

تحذيراً آخر : لا تشكو أي واحد في العمل وإن كان لابد أن تسخر من أحد ما فليكن هؤلاء الناس الذين يقومون بأشياء مضادة للسلوك الاجتماعي مثل ركل الكلاب أو دفع الأشخاص المشلولين خارج الحافلات .

إن السُمعة بالنسبة للسلوك المعني والأخلاقي والمسئول هي مستند ذو قيمة كبيرة جداً. ومظهرك يجعل هناك فرقًا في كيفية تقييمك من قِبل الإدارة والمهنة وعامة الناس.

وفى ذلك الصدد فلابد أن نتعلم كيف نميز بين الشهرة وسوء الشهرة. إن كون المرء مشهوراً بإرتكابه لجرائم قتل جماعية لا يُحسن بالضرورة حالته المهنية إلا بين القتله. وهناك البعض بيننا يستخدم أي شيء أو أي فرد حتي ينشرون أسماءهم أو يذيعوها. ومثل هذا السلوك يميل إلى أن يرتد إلى صاحبه في الوقت المناسب والخسارة التي ألحقت بالآخرين قد تكون عادة كبيرة جداً .

إن الناس الذين يكتبون السير الذاتية التي تشير إلي الآخرين، الناس الذين يبتزون أو يكذبون فيما يتعلق بأوراقهم التي تدعي أشياء تخص شخص ما آخر، الناس الذين ينغمسون في فضائح عامة يلاحظون انعكاس ذلك علي الأبرياء وهم لا يستحقون أي عمل في المهنة ومع ذلك فإننا نعلم أنهم يحصلون علي العمل وهم لايستحقون أي عمل في المهنة .

وغالبًا ما يمكثون لفترة .

ولكن عند مقارنة حياتهم وأعمالهم بالآخرين الذين يستطيعوا أن يديروا المهنة بدون إظهار شخصية فإننا عادة نري شيئًا نختلفًا تمامًا وهذا ليس معناه الإيحاء بأن حياة الممثل المسرحي الخاصة لابد أن تكون أي شيء مثل كونها طاهرة بل بعيداً عن ذلك. عش حياتك كما يملي عليك ذوقك وقلبك. إن حياتك الخاصة تظل عملك الخاص حقًا بالرغم من الاقحام المتعمد من الصحافة والمعجبين والجمهور وهذا التماس لهؤلاء منا الذين يرغبون في أن يحتفظوا بحياتهم كشيء خاص. وكما اقترحت من قبل إذا كان الأمر يبدو مميزاً بشكل حكيم في أن نُقدم للجمهور خلفية الحياة الخاصة في أي وقت فإن المرء يمكن أن يبقي علي حياته الخاصة بالنسبة لذاته عن طريق تزييف حياة خاصة آخري يكون هدفها عدم الإساءة إلي أي شخص .

لقد وُلد بعض الممثلين في ثلاثة أماكن مختلفة في ثلاث أوقات مختلفة وذلك بالاعتماد علي من كان يقابلهم. وإذا كان الأمر ذو مميزات بأن تقول بأنك تقابل كذا

وكذا فمن الأفضل أن تراجع مع كذا وكذا في الأول حتى تتأكد من أن الأمور سوف تكون علي ما يُرام ومتساوية مع الجميع وإلا فقد تجد كذا وكذا المحبوب وهم يضربونك.

وماذا أيضًا كتلميح حتي تحتفظ بالوظيفة وأنت سعيد؟ نعم جهز عملاً آخر. إن أي فرد في العمل المسرحي لابد أن يكون لديه خيط ثاني ماذا سوف تفعل في أثناء الخمسة والتسعين أو الـ ٩٠ ٪ من وقتك وأنت لست علي خشبة المسرح؟ إن الإيجار لابد أن يُدفع هل سوف تعتمد للأبد علي إعانة البطالة؟ بعض الممثلين المسرحيين يعملون خلف المكاتب الأمامية في المحلات وهذه نطلق عليها عمل أو "فترات عمل بين الوظائف". ويكاد يكون الأمر شعاراً في محلات ماسي في نيويورك بأن البائع الذى يقوم على خدمتك كان من المحتمل نجمًا في برودواي شاهدته منذ أسابيع قليلة مضت .

إن بعض الممثلين يعملون كجرسونات أو عُمال نظافة في المكاتب أو سائقي تاكسي والبعض صيادلة أو ممرضات أو كتبة اختزال أو مُشغلي كمبيوتر أو حتي مبرمجين وأنا أعرف أطباء ومحامين ووزراء ومُدرسين يتخذون الأداء المسرحي كعمل أساسي لهم ولكنهم يرتبطون بأعمال أخري في جزء من الوقت .

ولما لا؟ ...

وعند الذهاب لتجربة الأداء فإنك بحاجة إلى كل الثقة الفعلية والسُلطة التى تستطيع أن تحشدها وليس هناك أي شيء يصنع الثقة مثل المعرفة التي لا تحتاجها في الوظيفة حيث إنه بالفعل لديك واحدة .

وبعد ذلك وكمكسب فإن عملك في عالم كل يوم يُقلل من الاتجاه إلي أن تصبح مهتمًا بسفاح القربي من الناحية العملية ويمكنك أن تثري بصيرتك من الخبرات الفعلية وليس من اللجوء إلي النسخ المطابقة في الحياة لكل شخص آخر وأيضًا فليس هناك أي مهارات تتبدد ويأتي الوقت فى كل عمل عندما تُستدعي لكي تتمشي مع المهارة والتي حدث وأن تكونت لديك لأنك تدربت في تلك الجزئية. والبديهة التي هي حقيقة بالفعل هي "كلما عشت حياتك كاملة كلما كان هناك أكثر تستعين به" .

وبديهة أخري بها نختتم الفصل وهي "لا تقل أبداً أنك لم تعرف أنه كان محشواً" فكم عدد المرات في جريمة القتل العمد وفي محاكماته قد نسمع أن شخصًا ما قد قُتل بما يفترض أنه كان مسدسًا فارغًا ؛ وفي العمل المسرحي فإن مثل ذلك العذر يعتبر نوع من الدَجل .

ولابد أن تعرف أنه فى بداية العمل فقد تغري بانتزاع أي عرض وظيفي في "العمل المسرحي و"فيما بعد" تفكر "عندما استطيع أن التقط واختار فسوف أعرف بأن الوظيفة الوحيدة التي أقبلها هي التي أومن بها وتلك الوظائف التي يمكن أن استخدمها كي أدافع عن معتقداتي تلك التي لا أحتاج لكي أشعر بالذنب" أنت تفكر هكذا .

ولا يمكن تكرار ذلك غالبًا بشكل كافي فإنك سوف تكون مسئولاً عن العواقب المحتملة لأي شيء تفعله. إن كل تقديم يستطيع توجيه الذهن. وربما إنني أظل أعزف على هذا الموضوع بسبب ذنبي الخاص وبطريقة مخزيه فإنني أعترف بأنني وجهت

إعلانات السجائر والتي أنا معترض عليها أخلاقيًا ولكن بالوقت كنت مستعداً بالمخاطرة بالاستحسان الرسمي وحتي بأصبع ما هو غير صالح يشير إليّ ويقول "لقد أقنعتني حتي أدخن في المرة الأولى والآن عندى سرطان" وإذا حدث أن شخصًا ما قال ذلك لي فلابد أن أدافع عن كوني مذنبًا. إنني أعرف الأخطار ولكن فى ذلك الوقت من حياتي بررت بالمخاطرة بحياة الآخرين . إنني أؤكد لك أنه حمل متعفن أحمله .

وبعد ذلك هناك ناس يتاجرون بأنفسهم حتي يتجنبوا الحظ التعس الممكن ولكن تبقي الذكريات كما تبقي المسئولية .

ومؤخراً في إستراليا حدث حدثان دوليان كنتيجة مباشرة لما يُسمي بالمسرحيات الهزلية القصيرة في التليفزيون. كثيراً من العقلانية والإشارة بالإبهام إلي الصدر وإدعاء البراءة. ومن الطبيعي فإن شعبية ذلك العرض كانت تزوم. ويتعجب المرء عن أفكار الممثلين إذ على سبيل المثال تسبب حظر التجارة الناتج في القذف بآلاف من العمال إلى سوق البطالة فهل يستمر الممثل المسرحي في الاعتقاد "بأن هذه بلد حر يمكننا قول أي شيء نحبه" بدون وعي بسيط بمسئولياتهم في المساهمة؟ وهل سوف يصرخون "النيران" في المسرح المزدحم؟

دعنا نأمل في أنهم يكونوا أكثر إدراكًا من ذلك كيف يصلوا إلى إدراكهم لأنفسهم فهذا موضوع آخر. ولكن دعنا نبالغ للحظة ماذا لو أن بعض الناس الذين نتيجة لذلك قد أثاروا بعض الشغب وشخص ما قد قُتل وقد أتخذ إجراء قانوني ضد هؤلاء المثيرين

للعصيان المدني وقد تم إدخال الممثلين بذلك التصرف. حينئذ فلو أن مجموعة من الممثلين قد وجدت مذنبة وكل ممثل قد وقعت عليه غرامة أو حتي سُجن فمن سوف يحتشد وراء قضيته بالقول "لقد كانوا فقط يؤدون عملهم كممثلين؟"

ربما أنت تحتشد وراء قضيتهم. وليس أنا .

الفصل الثامن والخمسون

تحديد مواطن الخلل

هنا عـدد قليل من المشكلات الكلاسـيكيـة التي ألقي بهـا الطلاب والممـثلون المسرحيـون عبر السنوات. والإجابات الجاهزة المقدمة هي واحدة أو اثنتان من دستة من الإجابات الممكنة وهي حلول رأينا انها تعمل أكثر وأكثر وربما تخدم كنقطة بداية ملائمة منها يستطيع الممثلون المسرحيون في النهاية أن يتوصلوا إلي خلاصهم .

وهذه يجب ألا يُنظر إليها كحلول نهائية فهي فقط بعضًا من الحلول التي نعرف أنها يمكن أن تنجح .

وفى نفس الوقت ربما تجد فى هذه الموضوعات بعض ما يُذكرك بملخص عن الأساليب الموصوفة بتفاصيل أكبر في الصفحات السابقة .

س ماذا تفعل لكي تسترخي قبل استمرارك في العمل ؟

جـ من الناحيـة الجـسـمـانيـة عليك بالجلوس أو التمـدد وتفـحص كل مـجـمـوعـة من العضلات إبتداء من إخمص القدم إلى الرأس، وبينما أنت تعزل كل مجموعة عليك بتحويلها حتي تصبح ضعيفة أو تصل إلي الفراش أو الأرضية، وعليك بفحصها من أعلي إلى أسفل إلى أعلي وبعد ذلك وبأقل قدر من الجهد عليك بالنهوض. وإذا كنت واقفًا عليك بالسقوط فجأة من وسطك تاركًا رأسك وذراعيك وهما يتأرجحان وبعد

ذلك وببطء من أدني ظهرك. عليك بالاستقامة ببطء ثم إلي أعلي بالنسبة للظهر وإلي أعلي حتي تكون منتصبًا بدون توتر .

من الناحية العقلية ومن الناحية العاطفية عليك بالتجربة باستخدام الوسائل الدافعة والتى تأخذ عقلك بعيداً عن ذاتك وحول أي تهديدات يمكن التعرف عليها إلي مفاهيم ودية وضع في ذهنك أن هذا وقت التمثيل .

س والآن وبعد أن استرخينا من أين نحصل على الطاقة والنشاط ؟

جـ الآن عليك بالقيام بسلسلة من التمرينات الجسمانية والتى تزودك بطاقة متناسبة مع ما يتطلبه المشهد وبعد ذلك وبطريقة دافعة جهز تصرفاتك الافتتاحية بدوافع هامة، والجأ إلي أن تحصل علي نوع من المرح في خلال ذلك وبعد ذلك ابق اهتمامك بعيداً عن ذاتك .

س فى المسرح الكبير كيف يمكن للجمهور التعرف على التغيرات العاطفية الماهرة؟

جـ لا تجذب الوجوه أو تضيف زخارف إلى ما هو جميل إذا كان هذا ما تغري بفعله. حرك من نفسك بقوة ولكن تأكد أنك قد جهزت العمل علي خشبة المسرح والذي يتطلب منك أن توظف أكبر قدر من جسدك يمكن لك ان تفعله. وإذا كانت هناك فرصة في مشي خطوتين إلي كرسي ما أو إلي كرسي آخر على بُعد عشر خطوات فاختار ذلك الأبعد وسوف يوصل كل جزء من جسدك نسبة ضئيلة من لغة الجسد. وكل الأجزاء

المتحدة مع بعضها تعطي تفكيراً متجمعًا وتكشف عن شعورك بوضوح فكلما استرخيت أكثر كلما أصبحت أكثر شفافية. ثق في ذلك .

وبعد ذلك إذا لم يكن الأمر كافيًا حاول مع دافع أقوي وإذا كان ذلك لا يعمل فإن عندك خيارين إما ان تشير إليَّ بمعني أن تقرأ حركات استجابة الشعور أو ببساطة تؤدي التصرفات مع أي شعور عندك وتترك الأمر لجمهور لكي يقرأ سلوكك الذي يريدوا أن يروه. وليس الأمر جيداً بشكل كافٍ ولكن أفضل مما لاشيء .

س كيف يمكن لك أن تتصل بشخص ما لا ينظر إليك ؟

جـ تستمر فى عملك ولا تنظر إليه وعليك باستخدام الإخلاص ومثلما بالضبط وكما لو لكي تفسر أنه بالفعل منغمسًا معك ولكن إما أن يكون خجول أكثر من اللازم لدرجة لا ينظر أو يحتاج إلي الصلة بالجمهور بدلاً منك كما لو كانوا هم غطاء الأمان له وبإخبار نفسك لكي تتصل به فربما تغريه علي الاتصال بك. ومن الواضح أننا نفترض توسلاتك إلي المخرج أو مدير خشبة المسرح بأنها عديمة الجدوي والتحدث إليه عن الأمر بشكل لبق لم يؤتي بأي نتيجة .

س إن شركائي استطاعوا استخدام نصيحة ما. اعتقد أنهم ينحرفون عن العرض ويحذفون بعض اللمسات الذكية التي كان يمكن إضافتها .

جـ إذا لم يكن هناك موضوعًا مهمًا يمكن أن يُسبب متاعب إذا لم يواجه مثل إكراه ـ

الممثل على البقاء فى مؤخرة المسرح غير المتعمد أو عادة الشرب أو أكل الثوم قبل العرض حيث إشارة من دبلوماسي هادىء قد تؤدي الوظيفة فعليك ألا تُعطي ملاحظات بلا داعي لزميلك في العمل. وإذا قدمت الفرصة نفسها في مناقشة المسرحية وكل منكم بطريقة دبلوماسية يمكن أن يُلمح إلى بعض أو قليل من إمكانيات التهذيب المتبادلة فعليك المغامرة بهذه وإلا عليك بالتحدث إلي المخرج أو مدير خشبة المسرح. ومن ناحية أخري إذا طلبوا المساعدة مرة أخري فربما تفعل ذلك ولكن بمخاطرة رهيبة .

س إنني أجد نفسي أتوقع شيئًا ما فكيف أُحطم هذه العادة ؟

جـ بالتوقع والآن فقط توقع شيء ما غير ذلك الذي علي وشك أن يحدث في المسرحية وهذه الطريقة الثانية يمكن تطبيقها في كل لحظة في المسرحية وعندما تؤدي تصرفًا ما كرس نفسك تمامًا للحصول علي الهدف وسوف تكون مركزاً علي توقع ذلك الهدف وإن أي شيء آخر قد يعترض تصرفك سوف يفاجئك .

س إنني فجأة أجد دافعي لا يعمل. هل يمكن أن أحصل على أي مساعدة ؟

جـ من المستحيل فعل أي شيء متعمد بدون دافع. إنك الآن عندك الدافع وإلا فلن تستدعي المساعدة ولكن ما تعنيه إنك لم تُجهز دافعك العاطفي بالنسبة للصفة التي تتطلبها المسرحية ولكن لازال يمكنك أن تؤدي التصرف مع أي دافع لديك فعلاً .

وفى اللحظة التي ربما تشعر فيها أنك ضائع وغير مناسب ويائس وهذه مشاعر

وبالرغم من ذلك يمكن أن تؤدي مجموعة كبيرة من التصرفات مدفوعة من قبل هذه المشاعر. ودعنا نفترض أن التصرف الذي يؤدي هو"يتهم" والشعور المرغوب فيه لابد أن يكون "بنظافة" ولذا لايمكن أن تكون نظيفًا عند إشارة ما. هل يمكنك الاستمرار "فى يأس" حتي تعود إلي السطر؟ كم من الفرق سوف يحدث في تقمص الشخصية؟ قم بإجراء تقييم سريع فإذا كان الشعور المتوسط يتوقع منه أن يغير شخصيتك بشكل مقبول فمن الأفضل أن تحتفظ بوجه ليس مُعبراً وتترك الجمهور وهو يتخيلك وأنت تشعر بما يحتاج إليه ولكن إذا خمنت أن المقايضة يمكن أن تكون حاسمة فعليك باستخدام ما تشعر به وغالبًا فإن سلطتك والتي سوف تأتي من المعرفة لأنك تستطيع الاستمرار بغض النظر عن ذلك يمكن للسُلطة أن تضحك على الجمهور وتخدعه إلي الاعتقاد بأن في تلك اللحظة أن الشعور ينتمي إلى الشخصية. عليك باستغلال أي مشاعر لديك واستمر فى تأدية التصرفات وهذه تُخبر أكثر عن شخصيتك من شعور شارد عارض وفقط كملجأ أخير وأخير عليك بالإشارة .

س إنني أجد نفسي فاقداً التركيز ؟

جـ عليك بالرجوع إلى تدريبات التصرف ودائرة التركيز في العمل وعليك بإجادة هذه المهارة بالممارسة والممارسة وكثير من الممارسة هذا أمر. وغالبًا فإن الوسيلة المنتصرة التي تساعدك في التغلب هي أن تشغل نفسك في تفاصيل صغيرة جداً فيما يتعلق بهدف تصرفك فهذا عادة ما يؤدي إلي تركيز شديد .

س إن الجمهور يقذفني هل نحن مضطرون إلي امتلاكه ؟

جـ إن الجمهور هم الناس الذين تحكي لهم قصتك وليس هناك أي مسرح محترف بدون جمهور . تلاعب معه، شكلهم حسب احتياجاتك. إنهم أشخاص يسهل التأثير فيهم وهم فى يديك فاجئهم، سليهم، ادخل عليهم الحزن. ولكن لا تسمح أبداً لنفسك أن تكون في موقف الدفاع عنهم لقد طلبوا منك المساعدة لكي يسروا أو يكتئبوا في حياتهم، هل لسائق عربة الإسعاف أن يهرب بعيداً عن ضحية الحادث؟ عليك بإنقاذهم وقد يتحملون أن تكون متباعداً وآمنًا ومستقلاً يمكن أن يكون مظهراً خارجًا حقًا ولن يكون هنا إذا كانوا هم من ذلك النوع المكتفي بذاته. عليك بحبهم والتعاطف معهم ومساعدتهم ولا تخيفهم .

س إنني لا أعتقد إنني احصل على نصيبي العادل من الدعاية ؟

جـ هل هذا نتيجة لشيء ما قد أغفله العقد أو وكيلك ولم يغفله الوكلاء الآخرون؟ أو هل هو تحيز من جانب قسم الإعلان؟ أو هل هو ما هو أكثر شيوعًا في العمل المسرحي. إن الصحفيين ومن يقوم بالمقابلات لهم تفضيلاتهم الخاصة بالنسبة لمن يجرون معهم المقابلة.

إن وكيل الدعاية والإعلان عندك ربما يكون قد حاول ان ينشر المادة الإعلانية بشكل متساوي بالنسبة لكم جميعكم ولكن الصحفي الذي قد توسل إليه من أجل التغطية المجانية ربما قد يُجذب من قِبل التعريفات بالكُتاب لأي عدد من الأسباب. وإذا كان

الأمر هكذا عليك بالعثور علي شيء ما يستحق الأخبار بشكل أكثر. أو اخترع بعض الحيل وإلا عليك التعايش مع الأمر أو استئجار وكيل دعاية خاص بك ومع ذلك فلابد أن يعملوا بالتعاون مع وكيل دعاية العمل المسرحي وإلا سيحدث هناك مشكلة وإذا كان السبب الاحتمالان الأولان فعليك برؤية وكيلك .

س ماذا عليَّ أن افعله بخصوص الإصابة بالملل من العرض ؟

جـ عليك باستكشاف أساليبك الدافعة فلابد أن يعمل شيء ما من أجلك لكي تنشط حماسك وإلا إذا كان عرضك يسمح وأنت مُجهز تمامًا لتنضم إلي حوالي ٩٠ ٪ أو هكذا من الممثلين العاطلين فعليك التفكير بترك العرض والملل عندك بالتأكيد لا يفعل أي شيء لزيادة تقدير الجماهير لما قد دفعوا حتي يتلقون المقابل له .

س إن واحداً من الآخرين يشرب قبل العرض وليس كافيًا حتي يتأهل لحالة الشرب ولكنهم ينفخون الدخان فوقي والتنسيق بينهم بعيداً. ماذا يمكن ان افعل ؟

جـ إذا كان ممكنًا عليك بكلمة هادئة إليهم وإذا كان من الضروري تكلم مع مدير خشبة المسرح وإذا كان الأمر حاسمًا عليك بالحديث مع المخرج أو الإدارة .

إن العمل علي خشبة المسرح هو عملٌ رقيق وخطير فالأعمال يمكن أن تُسمع أو تتحطم ليس فقط بالنسبة للسكير ولكن أيضًا بالنسبة لهؤلاء الذين يعتمدون عليه وأيضًا فإن الخسارة البدنية التي ربما يتعرض إليها تكون غير محدودة. ولقد كان هناك

وقتًا فى نيويورك عندما كانت أقساط تأمين الحوادث بالنسبة للممثلين المسرحيين كانت هي نفسها في فئة مُرممي أبراج الكنائس. إن العمل مع الممثلين المسرحيين الذين يتعاطون المخدرات بشكل قانوني أو غير قانوني هو مُخاطرة محتملة. أعرف انني لا أرغب في مقابلة مثل هذه الأمور أكثر من ذلك ومعظم الخسارة البدنية التي تعرضت لها كانت ترجع مباشرة إلي الشرب وليس إلي ذاتي وأفضل أن أترك العرض أكثر من الاضطرار إلى العمل في عرض يُوضع فيه السكير بحيث يُسبب لي خسارة ممكنة ولكن إذا كنت راغبًا ان تعيش معه فعليك أن تعرف انها مخاطرة .

س ماذا عليَّ ان أفعل بخصوص الممثل المُكره علي العمل فى مؤخرة المسرح بشكل مستمر ؟

جـ هل يفعل ذلك عن عمد؟ أولاً عليك بكلمة لبقة معه وإذا لم يتوفر ذلك تحدث إلي مدير خشبة المسرح أو إلي المخرج ومرة أخري إذا كان ذلك لا يمكن تعايش مع الأمر وقم بتأديه سطورك في المُقدمة إذا كان ذلك لا يضر في العرض. ولكن ربما ترغب في فعل ما يفعله الكثير بالمخاطرة بالنسبة للعرض: عليك بأن تُشغله في مبارزة وضع قناعًا عليك وقف بينه وبين الجمهور وربما تحاول صيد الذُباب عند خطوطه الأساسية أو تثاؤب مخنوق ولكنني لا أوصي بالعلاج القديم في الزجاج المكسور في كريم التنظيف إذا لم يكن الأمر ضروري فعلاً. إن لُعبة إكراه الممثل علي الوقوف في مؤخرة خشبة المسرح تؤدي إلي عواقب غريبة أكثر من اللازم وإذا كان يقف هناك بالصدفة فإن كلمة

هادئة له أو إلى مدير خشبة المسرح وبعد ذلك إذا لم ينجح الأمر فعليك بترك كُتيب من مدرسة تمثيل محترفة علي منضدة ملابسه .

س إن زميلي في العمل له رائحة فم كريهة أو انه لا يستحم ؟

جـ إذا كان الأمر غير لائق أن تُلمح له بذلك في مناقشة ما فعليك بكلمة مع مدير خشبة المسرح والملاذ الأخير هو أن تترك علي منضدة ملابسه زجاجة بها محلول لغسيل الفم أو قطعة صابون من التي تستخدم لإزالة رائحة العرق وهذا الأمر عادة ينجح. وذلك طبعًا بعد الصدمة الأولى .

س ماذا عن إعاقة الحوار ؟

جـ هنا تكون معرفة أي التصرفات التي تؤديها هي التي تنجح مرة أخري وربما تنسي الكلمات ولكن نادراً ما تنسي الهدف من تلك الكلمات عليك الاستمرار بتأدية التصرف بكلماتك الخاصة حتي تعود أنت والآخرين إلي النص .

وإذا كان أنت الذي توقفت أو تعثرت في الحوار فعليك التمسك بالتصرف. وإذا كان الآخر هو الذى تعثر فعليك بالتكيف في كلماتك لتتناسب مع ارتجالاته. ولكن حاول أن تعود به إلي التصرفات وإلى النص الصارم ولا تهمس بالكلمات له أي الكلمات التي من المفروض أن يقولها. واقرب شيء لفعل ذلك هو أن تُطعمه الموقف بالإضافة إلي الكلمات شيء ما مثل "بالطبع إنني لا ألومك لكونك تبدو مذهولاً

ومتحجراً. وعندما تستعيد صوتك يمكن لك أن تسألني أين أنا اعتقدت سوف أذهب الآن وسوف أكون صريحًا تمامًا معك" ومثل هذا الكلام عادة ما يكون حافزاً بما يكفي للشخص الناسي ليقول عندئذ "حقًا اخبرني أين تعتقد انك سوف تذهب الآن؟" وهذا ما كان على وشك أنه من المفروض أن يقوله. عليكم بمساعدة بعضكم الآخر .

وهناك نوع آخر من النسيان يمكن أن يكون مشكلة أكبر بقليل ألا وهو التعثر المتكرر عند نفس النقطة في المسرحية. وهذه دائمًا علامة علي أن العقل الباطن ليس سعيداً بشيء ما على وشك أن تقوله أو تفعله لأنه يُذكر بذنب مكتوم أو خوف أو ما شابه ذلك. وكل البروفات في العالم لا تستطيع أن تصلح من الأمر حتي لو أجبرت نفسك علي أن تكون كتابة علي طرف معصمك. وأن عقلك الباطن سوف ينتقم لنفسه بجعلك تتلعثم في مكان ما آخر وربما تتعثر وتلوي الكلمات أو الجمل أو يرتكب نوع من الذلات الاجتماعية .

ومع ذلك فهناك العلاج. أرجع إلي ما هو بداية ذلك الخوف أو الذنب. وإذا رجعت إلي اللعبة التي كنا نلعبها في الفصل ٣٢ حيث حفرنا بحثًا عن الذكريات المكبوتة فربما تحاول ذلك وإلا فعليك بنقاش صريح مع صديق حميم أو مع عالم نفسي يمكنهما تقديم المساعدة ولكن ليس مع واعظ أو وزير. إن التجربة توحي بأن كثير من المشكلات هي نتيجة لاعتقاد غير واعي بأن الدين أو الأخلاقيات قد تم خيانتهما وغالبًا ما تكون تلك الارتباطات بارزة ومؤكدة من خلال النقاش مع الناس الذين يجسدون تلك المبادىء.

وأحيانًا وهذا يمكن أن يكون إحدي تلك المناسبات النادرة فإن المُعالج بالتنويم المغناطيسي يستطيع المساعدة ولكن عليه بأن يكون مدركًا باحتمال تعرضك للسقوط. وربما لا تكون مستعداً لمواجهة تلك الأشباح وأيضًا ربما تجد نفسك ببساطة تقايض مشكلة بأخري. لكن أرجع إلي الجذور جذور المشكلة إلي حد ما فسوف تجد أن التعثر ينتهي علي ما يرام .

س وإذا شخص ما افتقد أو ضل مدخله؟

جـ الارتجال بالطبع. ولكن تصرف انتقالي وفكرة مختصرة يمكن أن تعلل كونك وحيداً علي خشبة المسرح. شيء ما مثل "الحمد لله عندي لحظات قليلة لأفهم ما أستطيع ان أقوله "لمورجات رويد" قبل أن يصل هنا والآن آمل ان تكون عندي صورة واضحة عن الأشياء وأكره ان أضحك علي نفسي وان أكون في حالة عدم استعداد كافي. وكما أري الأمر فإن "مورجات رويد" لا يمكن الوثوق به ومع ذلك لابد أن أقوم بعمل ما معه حيث إن شخص آخر يبدو مستعداً لأن يقرضني نقوداً ولكن يمكن له لأن يثق بي ربما يكون الناس قد سمموا عقله ضدي حسنًا ها هو يأتي وسوف تكون لدي الفرصة لاكتشف الحقيقة". إن هذا الجزء الأخير عندما يكون الممثل قد خرج من التواليت المزدحم ويقف في الأجنحة ويومىء برأسه على الموافقة وبسرعة يهندم من ملابسه .

وإذا حدث أن الممثل بقي محبوسًا في التواليت فعليك بأن تكون منطقي بقدر ما يكون وبعد ذلك قم بأداء التصرف كما هو الحال في المشهد (فى نهايته) بالمشي إلي مكتب مدير خشبة المسرح "انزل الستاره" .

س ماذا عن الممثلين المسرحيين الذين يحاولون تحطيمك؟

جـ عليك باستخدام ذلك وحول الأمر إلي مصلحتك عليك لوي المغزي حتي تخدم أغراضك لحظة بلحظة .

س ماذا عن نسيان الدُعامات الرئيسية ؟

جـ بعد معرفة ما هي التصرفات حيث يتوقع أن تخدم هذه الدُعامات عليك أن ترتجل بدونها أو تجد بدائل لها. وقليلاً جداً أو نادراً قد ترتجل مخرجًا لكي تحضر الدُعامة وهذا ملاذ أخير. ولكي تتأكد أنك لا تنساها فى المكان الأول تكون فكرة جيدة أن تضع قائمة بالدُعامات لكل مدخل وتُراجع كل واحدة قبل الاستمرار. والقائمة وهي مُعلقة أو مكتوبة على المرآة هي نموذج لفعل ذلك .

س وكيف لي اغطي المجيء في ملابس خاطئة ؟

جـ عليك بارتجال تبرير غريب ما مثل "لماذا ليس كل واحد في ملابسه أو هل الحفلة مساء غد؟" وربما تبتعد بها وقد كان لدينا عُمال مساعدين في المسرح يرتدون الأڤارول وهم يتجولون عندما اعتقدوا انهم كانوا يراجعون تشوش وراء ستارة المسرح الخلفية وقد

أخطاؤا في إحدي الستارات فأتوا أمامها وكانت العيون تتفحص الفسحات المنبسطة فوق خشبة المسرح وقد ضحك كل شخص. وبعد ذلك عُدنا إلي المسرحية. وبعض هذه الغلطات لا يمكن دفنها تحت السجاد ولذا فإنه من الأفضل الاعتراف بها والضحك ثم العودة إلي العرض .

س كيف التُعامل مع التراچيديا المحلية؟ أفضل ألا أعمل الليلة .

جـ أحيانًا يكون من الحكمة بالنسبة للممثل البديل أن يستمر. ولكن بعد ذلك فى أوقات أخري ربما يكون من الأفضل لك ان تستمر. وحيثما يمكن ملأ وتحميل مشاهدك بشكل استغلالي فعليك باستخدام ذلك إنه علاج مُسهل .

وحيثما لا يمكن باستخدامه عليك بالحصول على دوافع معوضة تخدم في إبعاد عقلك عن المشكلة وأيضًا فى الإبقاء على العرض مستمر. إن مشكلة عملك حول حزنك ليست صعبة كما تبدو. وما ينبغي النظر إليه في مثل هذا الوقت هو التخلص من شخص ما قد تُرك في المنزل بلا أي تشوش. وربما يمكن أن يكون الأمر أكثر نفعًا. إن تتخطي العرض لكي تبقي معه أو تحضره إلي المسرح معك. وكل ظرف قد يوحي بحل ما له. وتذكر ليست هناك جوائز للبطولات الزائفة .

س وماذا عن الإصابة أو نوبة المرض ؟

جـ عليك بتقييم سريع ولا تكن أحمقًا في هذا الصدد. هل تعتقد أنه يمكنك

الاستمرار بأمان مع تكيفات بسيطة وقليلة؟ إذا كان الأمر هكذا فعليك بجعلها غير متطفلة بقدر الإمكان ولكن استدعي طبيبًا واجعله يقف على أهبة الاستعداد. وإذا كان الأمر خطيراً فيصبح من التهور الاستمرار. دع الستارة تنزل وأسرع إلي المستشفي إذا كان هذا آمنًا أو استدعي سيارة الإسعاف أو الأطباء.

عندما ابتكرت العبارة "العرض لابد أن يستمر" كان ذلك راجعًا إلي مدير العمل وأحيانًا ما يكون هناك ما هو أكثر ويضيع من خلال الممثل المسرحي في الخسارة الشخصية أكثر من أي كم من الكبرياء الشخصى أو المهني يمكن أن يعوض عنه. وسوف لايعتقد زملاؤك المتعاونون معك خيراً عنك إذا تصرفت كبطل يحتضر. إننا جميعًا قابلون للامتداد وللأسف لن نفتقد طويلاً فإن شخصًا ما سوف يحل محلنا وسوف يستمر العرض بغض النظر عن سواء قد فقدنا حياتنا بإشارة ما أو فعلنا ذلك بحملنا إلي المستشفي .

ومن الحقائق المحزنة عن الحياة والموت في المسرح إن الاستجابات الأولية التي يسمعها المرء حينما يعلم أن فلان أو فلان قد وقعت له حادثة علي خشبة المسرح ربما لا تكون هذه الاستجابات من النوع "هل أصيب بشدة؟" ولكن "من هو البديل له؟" وليس هناك حاجة إلى مغامرات زير نساء فقط إنقاذ الأجزاء .

س ماذا أفعل عندما يقول المخرجون إنهم لا يستطيعوا سماعي وكل فرد يخبرني أنني لي صوت. حميل ؟

جـ إن الجمال ليس هو نفسه قوة الصوت فالصوت الجميل البسيط قد لا يذهب بعيداً. وربما تكون المشكلة هي في الضبط أو التصرف أو مشكلة دافع أو مزيد من هذه الأشياء. حاول أن تحدد المشكلة من خلال أسئلة محددة لمدير خشبة المسرح أو أصدقاء في الجمهور. وإذا كانت المشكلة مشكلة ضبط فعليك بتقوية صوتك بتدريبات أكثر وتأكد أن تقوم بالتسخين الكافي قبل العرض ومتي يكون فنك مستهدفًا في مختلف الأوقات بمعني إذا كنت تتحدث في مؤخرة خشبة المسرح أو في الأجنحة فلابد أن تتدرب علي رفع قوة الصوت من أجل التعويض. وضع في ذهنك الأصوات الدخيلة الأخري مثل الموسيقي والتي تحد من كلامك أو الضوضاء الآتية من الجمهور أو المؤثرات الصوتية حيث مرة أخري لابد لك أن تتدرب علي الكلام بصوت أعلي. فقط تدرب واجعل الأمر أتوماتيكيًا. وباستثناء التسخين دع الطبيعة تأخذ مجراها. ومن ناحية أخري فإن كانت المشكلة تتعلق بالتصرف فعليك بالتذكر أن تؤدي التصرفات التكميلية علي الجمهور في كل لحظات الأداء أو التصرفات الرئيسية إذا كان الأمر يتعلق بها مباشرة. وتحدث من أجل الناس الذين في الصفوف الخلفية بقوة تكفي لتسمع بعض صدي الصوت وهو يعود إليك. وإذا كان الأمر يهمك وإذا كان عدم وضوح السماع تتسبب فيه السماعات الضعيفة في المسرح وهناك أماكن معدومة في قاعة الاستماع فليس هناك ما تستطيع أن تفعله بخصوص ذلك إلا اكتشاف مكان هذه الأماكن وتنصح أصدقاءك بألا يجلسوا هناك .

وإذا كانت مشاعرك تقف في طريق الاستماع فتذكر أن تتضمن من يسترق السمع

كجزء من أسباب المشهد علي سبيل المثال. فهناك ناس في الحجرة التالية شاهدين إذا حدث شيء هنا أو أن العرض يتم تسجيله للأجيال ولكن الميكروفونات غير حساسة وموضوعة في أماكن سيئة أو أن كل شخص على خشبة المسرح صعب أن يسمع. فقط راقب أنك لا تُبالغ في حركات الشفاه وابحث عن كما لو التي عندك .

س إن قوة صوتي تمام ولكن ما زالوا لا يستطيعون فهم الكلمات.

جـ هل راجعت انعكاس الصوت في هذا المسرح؟ ربما تضطر إلي الإبطاء وأن تلفظ بعناية أكثر. ولكن كن حريصًا عند الإبطاء. فهناك أيضًا اتجاه مرتبط بأن تهدأ في نفس الوقت. اجعل الصوت قويًا ولكن ابحث عن تصرف ما أو ضبط أو حل دافع لكي تبطيء كما فعلنا مع السؤال الأخير وأيضًا تأكد من أنك لن تنزلق إلي أنماط كلام رهيبة مثل بلع نهايات الجمل أو التلهث .

وهناك فخ آخر سوف تتذكره وهو انه عندما يصبح المرء عاطفيًا أكثر تميل ميكانيكية الكلام والصوت إلي التوتر وفي هذه الحالة يمكن أن نفقد لفظ وقوة الصوت بتلك الطريقة وأيضًا كلما كنت أقرب إلي شريكك كلما كنت أكثر هدوءاً. عليك بالتعويض والجمهور يدفع لكي يري ويسمع كل شيء بدون غش .

س كيف نتوافق مع السرقة من حجرة الملابس ؟

جـ إن ذلك شيء قاتل فإن أخلاقيات الفرقة يمكن أن تُدمر بسرعة أكبر عن طريق

السرقة من خلال حجرات المسرح الخاصة بتغيير الملابس أو هوس السرقة أكثر من أي طريقة أخري محتملة. وفجأة لايمكن أن تثق بأي شخص. أولاً عليك بعدم ترك الأشياء القيمة في حجرة ملابسك إلا إذا كان عندك دُرج مؤمن أو يمكن إغلاقه بقفل واترك النقود دائمًا والساعات والمجوهرات مع الشخص الذي يقوم بمساعدتك على اللبس أو مع مدير خشبة المسرح أو تضعهم وتقفل عليهم في الخزانة الأمامية ولا تكن مهملاً خاصة في يوم قبض المرتبات فإن اللص ربما يكون عضواً في الفرقة أو شخص من الخارج فقط لاتعطيه الفرصة .

وإذا كانت الخسارة أكبر من بضعة نقود فعليك بالتبليغ فوراً إلي مدير خشبة المسرح فربما يحتاج الأمر إلي تفتيش عند باب خشبة المسرح أو المخارج الأخري. وفي بعض الحالات فإن الأمر يكون من اختصاص الشرطة ومع ذلك تأكد أنها حالة سرقة أكثر من كونها حالة شرود للعقل. ولكن لا تأخذ الأمر أنت وتواجه المشتبه فيهم بل عليك بترك الأمر إلي مدير خشبة المسرح أو إلي الشرطة فإن اللص الذي من داخل الفرقة ربما يُفصل ومن المحتمل أن يقبض عليه .

وأحيانًا فإن المرء يكتشف الدافع خلف هذه الأعمال ويتعاطف وأحيانًا نتيجة لذلك فإن تصرفًا ما أكثر إنسانية قد يتم اتخاذه. ولكن عليك بالحرص هنا فربما تنهي الموقف أو تثير المشاعر. فكن حكيمًا ولكن حتي بعد علاج الحدث الذي سببته العاطفة في الأصل فلا تُغري أي شخص في المرة التالية. شيء ما يختفي ويمكن أن يكون الأمر

أكثر سوءاً مع الشكوك الأولي التى تتجه نحو المرتكب السابق وربما لا يكون هو ذلك الشخص. فعليك بوضع كل الأشياء القيمة في دُرج أو مكان له قفل .

س ماذا نفعل بخصوص النجم ذو المزاج ؟

جـ إن المزاج هو أحد التعبيرات التي تُطلق علي انغماس الذات أو الاتقانية أو تلك الظلال التي بينهما. وفي الحقيقة إذا تم التعرف على المزاج كنوع من الشورات من شخص ما الذي كان بشكل مُباح يبحث عن تفوق وينفجر في تمرد ضد كونه أن يُسأل بأن يُعطي أو يتسامح مع التوسط فإنني أقترح أن نتعايش مع الموقف. وفي الحقيقة فإنني أدخر احترامًا غير مُعلن لمثل هؤلاء الناس على الرغم من أن جزءاً بداخلي قد يقول ربما يكونوا قد وجدوا طرق أكثر لباقة لحل المأزق ولكن إذا كان المزاج من ذلك النوع الوقح والتنوع في البحث عن الذات فعليك بمعاملة الشخص كما لو أنك تُعامل أي طفل مُدلل آخر فربما يزداد هذا معه بمرور الوقت. وغالبًا لن تراه حولك لمدة طويلة. وهناك عادة آخرين حولك يمكن أن يقوموا بنفس الوظيفة بدون أي مشاحنات ضرورية ويعرف ذلك المديرين وأيضًا أنت وبالطبع إذا كان الزوج أو الزوجة أو أي شخص يشارك الفراش مع المخرج أو المدير والذي يُلقي بثقله فعليك إما أن تتعايش مع الموقف أو أن تبحث عن أي عرض آخر .

س إنني في طريقي إلي أن أصبح الصانع الماهر وتنساب وظائف الشعور لدي والخيال والعقل بسلاسة كما أن صوتي وجسمي يؤديان ما يُطلب منهما ومع ذلك فإن

الناس الذين أثق بهم يخبروني بأنني لم آتي بعد بعمل فني عظيم فما هو الذي احتاجه حتي أصبح فنانًا كاملاً؟

جـ إن الطريقة التي يوضع بها السؤال توحي بأنك لست مستعداً بعد للإجابة في يوم ما عندما تسأل "ماذا هم يحتاجون؟" أو "ماذا يحتاج الأمر؟" فإنك سوف تكون بالفعل علي الطريق إلي الإجابة بدون أن تُخبر. وقد يميل الفلاسفة والشعراء إلى تقديم دواء شافي ومُناسب لجميع الأمراض وربما يطلقون عليه الحب. والبعض يقول الالتزام الكامل أو عدم الأنانية تمامًا وهذا يمكن أن يكون لأنهم قد قابلوا أعمالاً أدبية عظيمة التي بدت وهي تكشف عن قاسم واحد مشترك وهو الغياب الكامل لذات الفنان الخاصة وقد بدا العمل مهمًا أو مُحبًا لذاته أو لما يمكن ان يفعله من أجل مستقبل العمل والآخرين .

وأنا أيضًا شاهدت أعمالاً عظيمة "لديوس" و"شابلن" و"كيث كولويتذ" و"أولانوڤا" ومُعلم تشغيل العرائس بونراكو و"سيچوفيا" و"بيكاسو" و"مايكل انجلو" والكثير بالنسبة لي ممن هم فنانون يابانيون غير معروفين وقد بدت أعمالهم العظيمة كأعمال التزامية كاملة بلا أنانية .

دعنا لا نقع في فخ السفسطة ونحن نقول إن كل الأبقار هي أناث ولكن ليست كل الأناث أبقار. إن الفن العظيم هو عدم أنانية بشكل واضح يعني ذلك أنه إذا لم أفكر في نفسي علي الإطلاق فإن العمل الناشيء سوف يكون عظيمًا ليس بالضرورة ولكن

تخميني هو أن كلمة "نعم" المرجح فوزها سوف تكون أكبر إذا كانت صنعتك علي مستوي من الكفاءة والدقة للاستجابة بينما تحركك الروح لكي تخدم المسرحية .

إن حبك وعاطفتك وإخلاصك ورغبتك والتزامك أو أي شيء تسميه من أجل العمل أو تأثيره على الجمهور هو شيء عظيم وبدون التفكير فى المنفعة الذاتية المباشرة. وهذا العمل عظيم بما فيه الكفاية لكي تُكمله وتنصرف وإن الهدف من تصرفك الرئيسي ليس هو خدمة نفسك. وربما يخبرنا علماء النفس بأن ليس هناك مثل هذه الحالة وربما ليست لديهم مقاييس موضوعية بالنسبة للعينات الصحيحة. والطريقة التي بها يُسأل سؤالك توحي بالمنفعة الذاتية وحتي تحسنين الذات. هذه مراحل ضرورية فى أي تطور للفنان. ولكن حتي لو قلت الآن "صحيحًا الآن سوف أفعل شيئًا ما لكي أقول عبارة" فإن هذا يظل من المحتمل جداً ألا يكون عظيمًا. إن التعبير "يُلقي عبارة" يبدو وكأنه مازال يركز علي القائل وعمليته. وعندما في يوم ما يكتشف الصناع الكاملون وحدة خارج أنفسهم لابد أن تُخدم فإن العمل العظيم لن يكون بعيداً .

س ليس لدي مشكلة في العمل إنني عاطل ؟

جـ ماذا تتوقع، الأمن؟ انضم إلي النادي وابق علي المحاولة .

س كلما أريد أن أعمل بضمير أكثر اصبحت أكثر عصبية قبل الاستمرار. المساعدة؟

جـ إن النرفزة ليست صديقًا لكَ ولكن الانفعال والإثاره يمكن أن تكونا. وليست

النرفزة. إن النرفزة هي مرض العمل بالنسبة للممثل المسرحي. وإذا كنت تريد ان تخدم الجمهور والعمل علي أفضل ما يمكن تخلصي من النرفزة تمامًا . لقد سمعنا شخص ما وهو يردد "إن قليل من النرفزة تُعطيك سلاحًا يساعد في العرض المسرحي " هذا خطأ الانفعال يصلح أي الأدرنالين وليس النورا درنالين. ولذا انظر إلي أساليبك الدافعة لكي تتخلص من كل جزء من التوتر المحبط. وبالطبع إذا كان أسلوبك الدافعي المُختار هو فعلاً الخوف فربما تؤدي تلك التصرفات ولكن التكلفة عادة عالية ولذا فإن الكثير من الطرق الأخري يمكن أن تدفعك بقوة ولكن مع اهتزازات أقل وقرح أقل وأيضًا الإجابة على السؤال الأول فى هذا الفصل .

إن أحد المواقف المتوفرة هو العوامة التي يُلقي بها لإنقاذ الفريق والتي دائمًا ما تكون جاهزة. وإنني دائمًا أتذكر الملحوظة التي وضعها روبن ماموليان على لوحة في تلك الافتتاحية الرئيسية لعرضه الأول في برودواي وكانت تقول "أشكركم أيها الأولاد والبنات. والآن تناسوا كل شيء قد اخبرتكم به واخرجوا **واستمتعوا بوقتكم**" .

كيف يمكن لنا أن ننسي؟ لقد تدربنا لدرجة أنه لم يبق هناك شيء للفرصة ولكنه أصابنا بالاكتئاب من خلال إزالة جزء من الالتزام جعلنا قلقين خوفًا من أن نخذلهم .

وهذا من المحتمل أن تكون نقطة جيدة مثل أي نقطة أخري لا نقترب من القطعة الموسيقية. وبالرغم من العُقد والالتزامات الجادة للتكريس والمسئولية التي قد نشعر بها نحو مهنتنا فإنه لابد أن نعرف أن المهنة يمكن خدمتها جيداً. إن تجنبنا الطلاءات. ونحاول أن نقترب من كل عرض بتلك المُذكرة الآتية: **استمتعوا بوقتكم** .

الخاتمة

ماذا قد ترك ؟ الكثير . إن هذا الكتاب لابد ألا ينظر إليه كبديل عن عمل الفصل أو الخبرة . وعلي أفضل حال فإنه شيء يذكرنا أو مرشد لنا . وعلي أسوأ حال فإنه كتالوج . ونحن جميعًا نعرف أن استخدامنا لكتالوج عن محلات سيزر وروبك لا يعنى أننا نمتلك كل شيء في القائمة أو أننا نستطيع شراء كل شيء على القائمة أو أن الشراء يجعلنا خبراء في استخدام أي شيء على القائمة .

وهناك الكثير من التوضيح والتوجيه والتدريب المراقب والخبرة - أشياء لابد من تطبيقها . وهناك صفة التصنيع أو التعديل طبقًا لرغبة الزبون والتى لابد من اكتسابها، بمعني ملائمة أنفسنا مع الأساليب والعكس . ولايزال مثل هذا الشيء ينجز بأفضل ما يمكن من خلال العمل في مجموعات تحت إشراف معلم قدير .

وبعد ذلك الحظ السعيد للعمل مع ممثلين مسرحيين جيدين تحت إشراف مخرجين جيدين .

ومازال هناك الكثير يعد علي القائمة . وعلي كل قاريء أن يجد الأشياء القليلة التى تركناها . غير أن هذا هو تقرير مؤقت حيث أخذنا ما على سطح ثلاث سنوات مركزة من الدراسة في ستوديوهات إنسمبل ونحاول أن نحول ذلك إلي كلمات مطبوعة.

ولن نشعر بخيبة الأمل إذا وجد الهواة هذا الكتاب ليس ممتعًا ، فهناك الكثير من العمل وما شابه ذلك لابد من تعلمه . ولكن سيخيب أملنا إذا كان الشخص المخلص

حقًا يشعر باليأس . فمن فضلك لا تكن هكذا ، لأننا نحتاجك بنفس القدر الذي تحتاج فيه إلى الوسائل الجيدة في العمل الذي تريد أن تؤديه بشكل جيد .

وربما تتساءل إذا كان الأمر يستحق ذلك التعب . وعلى الرغم من الألم في هذه المهنة المرهقة فإن هناك الكثير من النشوة .

وكذلك فإن الناس الذين تعمل معهم هم خلاصة البشرية . من أيضًا يتقدم للعمل في صناعة الخدمات هذه ، حيث معظم الوقت ، عليه أن يمر بحرمان خاص وإذلال من العامة لكي يصنع أحلامًا من أجل الغرباء تمامًا والذين في حاجة إلي مثل هذه الأحلام.

ومن الآن فصاعداً فالأمر متروك لك . استمتع بوقتك .

هايز جوردون (O.B,E , B. Sc. Phm . G. , F.GAA , AA)

يقول هايز أنه نشأ في نيويورك وحولها في الفترة ما بين ١٩٤١ -١٩٥١ . وهناك درس وعمل مع بعض الكبار واشترك في تمثيل الأعمال الأصلية عن مسرحيات **أوكلاهوما** ، **بريجادون** ، **الحفرة النائمة** ، **التعجب البسيط** ، **علي طول الطريق الخامس**، وفي الاستعادة الثالثة لمسرحية **المسرح العائم** وقد توقف عن العمل لمدة سنتين عمل خلالهما في السلاح الجوي الأمريكي ولكنه كان يعمل في الدعاية لمسرحية موس هارت المسماة **النصر مهيض الجناح** ، وكان يعمل أيضًا مع عروض الجيش والأفلام أو يلقي محاضرات عن كيفية كراهية العدو .

وقد كرست لحظات إضافية وكذلك محرك مستمر طول الحياة لبدء أو تنشيط مشروعات التدريب المسرحية من أجل موس هارت وهوارد دا سيلفا وحتي لي ستراسبرج . وكذلك لحظات أيضًا للمحاربين القدماء والسود المحرومين من حق التصويت وقد أثبتت النتائج فائدتها في إستراليا .

لقد قضيت السنوات الواحدة والعشرين في بوسطن وقد عاش فترة إعادة اكتشافه المستمرة والناشئة كممثل ومغني ومخرج ومنتج تليفزيوني ومعلم وكيميائي تحليلي وصيدلي وباحث اجتماعي ومدرب معلمين واخصائي في التعليم البصري والعمل المشروعي وقد أنتج وأخرج ومثل في أول مسلسل تليفزيوني له في ١٩٤٠ .

وفي عام ١٩٥٢ انتقل إلي استراليا ، علي افتراض أن يمثل في مسرحية **اعطني قبلة ياكيت** وذلك لحساب منظمة ج . سي . وليامسون .

وفي تلك الجزيرة القارة علي المحيط الباسفيكي الرائع والمليئة بالتناقض والمستقبل الواعد ، أصبح هايز مشلولا من خلال الشعار "الذهاب العادل" . وقد أبقي عليه هنا افتنانه بهذه الفلسفة وكذلك بزوجته الإسترالية هيلين ، وقد كان سريع الغضب ولكن سعيداً .

وقد أكسبه عمله علي خشبة المسرح الاسترالي - **اعطني قبلة يا كيت** ، **احضري بندقيتك يا آني** ، **أوكلاهوما** ، **كسمت** ، **عازف كمان فوق السطح** ، **آني** ، **نطاق برودواي** - وفي التليفزيون والراديو وفي مجال التدريب التمثيلي ، وإخراج أكثر من ستين عملاً يتراوح بين المسرح الحميم إلي المهرجانات الودلية والمواكب الملكية ، وتنظيم المسرح والسيكو دراما كل هذا قد أكسبه الاعتراف الرسمي .

وفي عام ١٩٥٨ أسس **مسرح إنسمبل** وهو أول مسرح حرفي تعاوني ناجح في إستراليا ويظل هذا أكثر المسارح المحترفة غير المهانة استمرارية في العمل وذلك في استراليا وقد قدم سبعة من الثماني عروض أسبوعيًا علي مدار ٥٢ أسبوعًا في العام . أما مدرسة التمثيل حيث يظل يدرس والتي منها نشأ مسرح إنسمبل فهي تستمر في إخراج أفضل الممثلين المسرحيين .

وفى عام ١٩٨٨ منتصف الأسبوع الختامي لمسرحية **نطاق برودواي** في دار الأوبرا أصبحت صحته على خير ما يرام مما جعله غير قادر على الأداء المسرحي في فصل آخر لمسرحية **عازف الكمان** لأوبرا إستراليا .

ولم يعد المدير المسئول عن أعمال مسرح إنسمبل ومع ذلك فهل يكتب من وقت لآخر ويخرج ويعلم عندما لا يطوف شوارع سيدني في الليل ، موجهًا ضوء فانوس نحو وجوه عشوائية بينما يسأل "أين "الذهاب العادل" قد ولي؟".

المحتويات

الجزء الأول : التمثيل

الحس

الحدس

التفكير

الشعور

الإدراك

الجزء الثانى : الأداء المسرحى

وحدة إصدارات الفنون

وافق مجلس الاكاديمية عام ١٩٩٤ على انشاء وحدة اصدارات اكاديمية الفنون التى تهدف الى نشر المعارف فى تخصصات الفنون المختلفة باصدار الكتب والبحوث المؤلفة والمترجمة والدوريات النشرات والنصوص والمستنسخات والمدونات الموسيقية والاصدارات السمعيه والمرئية .

صدر عن الوحدة

أولاً : الاصدارات المرئية

شريط فيديو يضم الاعمال السينمائية التى تم اكتشافها لرائد السينما المصريه محمد بيومى احتفالا بالعيد المئوى للسينما ومولد محمد بيومى يناير ١٩٩٤ .

بحث وتحقيق : محمد كامل القليوبى

مونتاج : رحمه كامل منتصر

ثانياً : اصدارات الكتب(مسرح)

١- حركة الممثل على خشبة المسرح

تأليف : فريبيت سكايا
ترجمة : د. محمد مهران
مراجعة : د. عادل عمر عفيفى

٢- مختارات من الدراما الاسرائيلية (مقنعون وست مسرحيات قصيرة)

ترجمة : د. محمد شيحه
تصدير : د. فوزى فهمى
مراجعة : د. فوزية حسين

٣- الارهاب والمسرح الحديث

تحرير : جون أور - دراجان كليك
ترجمة : أمين حسين الرباط
تقديم : د. فوزى فهمى أحمد
تصدير : فاروق حسنى

٤- جمهور المسرح (نحو نظرية فى الإنتاج والتلقى المسرحيين)

تأليف : سوزان بينيت
ترجمة : سامح فكرى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د. نهاد صليحة
تقديم : أ.د. فوزى فهمى

٥- قضايا المسرح الافريقى (مجموعة أبحاث)

ترجمة : د . فيفى فريد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : أ.د. مارسيل رمزى

٦- التعبير الجسدى للممثل

تأليف : چان دوت

ترجمة : أ.د. حمادة إبراهيم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٧- إتجاهات جديدة فى المسرح

تحرير : چوليان هيلتون

ترجمة : د. أمين الرباط

سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٨- مسرح فوبرتال الراقص (أو فن تدريب سمكة زينة- رحلات فى عالم الرقص)

تأليف : يوخن شميت

نوربرت سيرفوس

جرت فايجلت

ترجمة : قسم اللغة الانجليزية

فيفيان فايز مينا

رباب صبرى حجازى

مارى إدوارد نصيف

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ.د. منى أبو سنه

٩- الممثل وجسده

تأليف : ليستزبيسك
ترجمة : الحسين على يحيى
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. محمد حامد أبو الخير

١٠- المسرح الجديد فى كولومبيا

تأليف : جونثالو أرثيلا
ترجمة :عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محمد أبو العطا

١١- الحرباء البيضاء

تأليف : كريستوفر هامتون
ترجمة وتقديم : د. محسن مصيلحى

١٢- المسرح المستقل فى الأرجنتين

تأليف : ديفيد ويليام فوستر
ترجمة : عبد الوهاب محمود خضر
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٣- المسرح والعلامات

تأليف : إلين أستون وجورج سافونا
ترجمة :سباعى السيد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د.محسن مصيلحى

١٤- المسرح المعارض (دفاع عن المسرح الألمانى المعاصر)

تأليف : بيتر إيدين

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٥- الفضاء المسرحى

تأليف : إلين أستون وجورج ساڤونا

ترجمة :سباعى السيد

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د.محسن مصيلحى

١٦- المسرح والعالم

تأليف : روستم بهاروشا

ترجمة : د. / أمين حسين الرباط

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا.د. أحمد كامل متولى

١٧- مسرح السرد التمثيلى (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : فرانشيسكو جارثون ثيسبدس

ترجمة : د. / سمير متولى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : ا.د.محمود السيد

١٨- المسرح الطليعى

تأليف : كريستوفر اينتز

ترجمة : سامح فكرى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

١٩- كرم مطاوع فارس المسرح المصرى

تحرير : د./ أحمد سخسوخ

٢٠ - سحرة المسرح

تأليف : بيرند زوخر

ترجمة : د. حامد أحمد غانم

د. صلاح نصر الأكشر

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

٢١ - إيزابيللا وثلاث سفن ومحتال

تأليف : داريوفو

ترجمة : أمانى فوزى حبشى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ./سعد أردش

تصدير : أ.د/ فوزى فهمى

٢٢- نحو نقد جديد ومسرح جديد فى أمريكا اللاتينية (من مسرح أمريكا اللاتينية)

تأليف : الفونسو دى تورو

فرناندو دى تورو

ترجمة : د. / نيڤين محمود عزيز

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

٢٣ - سعد وهبة ... بين ثنائية الكلمة والفعل

تحرير : د/ أحمد سخسوخ

تصدير : أ.د/ فوزى فهمى

٢٤- مسرحيات ايطالية

حوار- الباروكه-فراولة وقشدة-بلد البحر

تأليف : ناتاليا چينزبورج

ترجمة : أمل كمال

مراجعة : د. سعد اردش

٢٥- المسرح الحى والأدب الدرامى فى العالم العربى فى العصور الوسطى

تأليف: شمعول موريه

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. محسن مصيلحى

تصدير : أ. د. فوزى فهمى أحمد

٢٦- الأراجوز

خيال الظل التركى

تأليف : ميتين أند

ترجمة : د. منى حامد سلام

مراجعة : د. أمين حسين الرباط

٢٧ - التمثيل : الآفاق والأعماق (الجزء الأول)

تأليف : أدوين ديور

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة وتقديم : د./ سامى صلاح

٢٨ - نظرية الكوميديا فى الادب والمسرح والسينما

تأليف : ت.ج.أ. نلسن

ترجمة : مارى أدوارد

مراجعة : د. امين الرباط

٢٩ - الجمهور

تأليف : فيديريكو جارثيا لوركا

ترجمة وتقديم : د./ رضا غالب

أكاديمية الفنون

مراجعة : د./ سمير متولى

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

٣٠ - الآفاق والأعماق

تأليف : إدوين ديور

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : د. سامى صلاح

أكاديمية الفنون

تصدير : أ. د. فوزى فهمى أحمد

٣١ - الإرتجال للمسرح

تأليف : فيولا سبولين

ترجمة وتقديم : د. سامى صلاح

أكاديمية الفنون

٣٢ - طاقة الممثل "مقالات فى أنثروبولوجيا المسرح" أوجنيو باربا وآخرون

ترجمة : د. سهير الجمل

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة وتقديم : أ. د. منى على صفوت

٣٣ - مسرح الشمس

تأليف : دافيد وليامز
ترجمة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. على جمال الدين عزت

٣٤ - العمارة والسينوجرافيا فى ايطاليا "دراسة لإبداعات انطونيو ڤالينتى"

تأليف : چوڤانى إسجرو
ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. سعد أردش
أكاديمية الفنون

٣٥ - فن الأداء "مقدمة نقدية"

تأليف : مارفن كارلسون
ترجمة : د. منى سلام
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : أ. د. نبيل راغب
أكاديمية الفنون

٣٦ - التمثيل والأداء المسرحى

تأليف : هايز جوردون
ترجمة : د. محمد سيد
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون
مراجعة : د. أمين حسين الرباط
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

ثالثا : اصدارات الكتب (سينما)

١-أوراق فى مشكلات اعادة التأريخ للسينما المصرية

أبحاث لمجموعة من المختصين

٢-محمد بيومى الرائد الأول للسينما المصرية

تأليف : محمد كامل القليوبي

٣- عشق الأفلام (هنرى لانجلوا والسينماتيك الفرنسى)

تأليف : ريتشارد رود
تقديم : فرانسو تريفو
ترجمة : محسن ويفى

٤- فرانسيس فورد كوبولا

تأليف : فيتو زجاريو
ترجمة : أمانى فوزى حبشى
أمل كمال عبد الحافظ
تقديم : د. هشام أبو النصر

٥- المونتاج السينمائى

تأليف : البير يورجنسون
صوفيه برونيه
ترجمة : مى التلمسانى
مراجعة : د. رفيق الصبان
تقديم : د.منى الصبان

٦ - الرومانسية فى السينما

دراسات مختارة
ترجمة : مركز اللغات والترجمة
تحرير : رأفت خفاجى

٧- الكادراج السينمائى

تأليف : دومينيك ڤيلان
ترجمة : شحات صادق
مراجعة : د. فيفى فريد
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
تقديم : أ.د. مدكور ثابت

٨ - ستيڤن سبيلبرج

تأليف : فرانكولا بوللا
ترجمة : امانى فوزى
مراجعة : ا.د. يحيى عزمى

٩- الصوت فى السينما

تأليف : بيير انطوان كوتو

ترجمة : د. فيفى فريد

مراجعة : أ. د. عثمان لطفى

تقديم : د./ إبراهيم عبد الجيد

١٠- مارتن سكورسيزى

تأليف : چان كارلو برتولينا

ترجمة : أمل كمال عبد الحافظ
مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعد أردش

أكاديمية الفنون

رابعًا : اصدارات الكتب (البالية والرقص)

١- الرقص فى تركيا

تـألـيـف : مـتين آنـد

ترجمـة : مـركـز اللغـات والتـرجمـة

مـراجـعـة وتقـديم : د. مـاجـده عـز

خامسًا : اصدارات الكتب (دراسات نقدية)

١- أوهام ما بعد الحداثة

تـأليف : تيـرى إيـجلتـون

ترجـمـة : د. منـى سـلام

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مـراجـعـة : أ.د. سـمـيـر سـرحـان

سادسًا : اصدارات الكتب (الموسيقى)

١- أغانى كورال الأطفال

مـوسـيـقى : جـمـال عـبـد الرحـيم

مـوسـيـقى : عـواطف عـبـد الكريم

تقـديم : أ.د. سـمـحـه الخـولى

تصـدير : أ. د. فـوزى فـهـمى أحـمـد

تحت الطبع

١- مسرحيات فرنسيه

الشريحة او عودة الابن الضال

تأليف : چان دانيال مانيان

ترجمة : د.فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

الديكور : العدم

تأليف : ريز ڤانى

ترجمة : د.فيفى فريد

مراجعة : د. ميرفت محمود

ابو العريف والابله الكبير

تأليف : كولين سورو

ترجمة : د. فيفى فريد

مراجعة : د. مارسيل رمزى

٢- السرد فى السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

تحرير : د. يحيى عزمى

٣ - سيموطيقا السينما

دراسات مختارة

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

تحرير : د. محمد القليوبى

٤- العرض المسرحى فى بنية ثقافية مغايرة

دراسات مختارة

تحرير : د. محسن مصيلحى

٥- عند نقطة التلاشى (نظرة ناقدة للرقص)

تأليف : مارشيا سيجن

ترجمة : مركز اللغات والترجمة

مراجعة : د. ماجده عز

٦- مسرحيات اسبانيه

مختارات

ترجمة : د. السيد غالب

د. سامى عبد الحليم

واخرون

٧- الموسيقى العربية

تأليف : سيمون چارچى

ترجمة :چيهان عيسوى

مراجعة : ا. رتيبه الحفنى

٨ - مدرسة المتفرج

تأليف : آن أوبر سفيلد
ترجمة : أ. د. /حماده إبراهيم
د./ سهير الجمل
نورا أمين
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : أ.د.حماده إبراهيم

٩ - نصوص مختاره (من مسرح أمريكا اللاتينية)

ترجمة : د. / رضا غالب
د. / رأفت خفاجى
د. / سمير متولى
عبد الحميد غلاب
مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون
مراجعة : د. زيدان عبد الحليم زيدان

١٠ - أبحاث فى مسرح أمريكا اللاتينية

بقلم :

أ.د./ فوزى فهمى	**مصر**
كارمليندا جيماوايس	**البرازيل**
رودولفو أوبريجون	**المكسيك**
لويس ماستى	**أرجواى**
كاريا س. أورنى	**الأرجنتين**
أوزولا آزيك	**بولندا**
فيدريكو تيتزى	**إيطاليا**
ممدوح عدوان	**سوريا**
د. حسن عطية	**مصر**

١١ - من مسرح أمريكا اللاتينية (دراسات لمجموعة من الباحثين)

ترجمة : د./ نيفين محمود

د./ سمير متولى

مركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون

مراجعة : د. حسن عطية

الطبعة الثانية

رقم الإيداع ٩٩/١١٦٢٧
I.S.B.N.
977-305-156-0
مطابع المجلس الأعلى للآثار

إن اغتصاب الخيال من مجتمع ما، هو رهان مؤكد على يأس وضياع وخضوع هذا المجتمع ، فالخيال قوة مجيء المستقبل ، وحرية الخيال هي الضمان الحقيقي لقدرة مجابهة المجتمع لكل قوى التزمت والقهر ، وطاقة حمايته من الوهن .

والفنون عموماً - وعبر مسيرة تطورها - هي مشروع تمرد الإنسان في مواجهة الانحطاط، كما أنها هي التي تمنحه إمكانية صياغة آماله ومخاوفه، باعتمادها على الخيال / مملكة التصورات، التي تعد الشرف الشعري للإنسان .

ولا تتحقق صحة أي مجتمع إلا حين تتوافر مؤسسات منظمة ، تتولى تحمل المسئولية الاجتماعية على اختلاف تنوعات مجالاتها، وقد اعتبرت المجتمعات عبر تاريخها أن من قائمة المسئوليات الاجتماعية تربية البدن والعقل، كتوجه اجتماعي أساسي، لكنها أيضا لم تغفل « تربية الخيال » .

وأكاديمية الفنون واحدة من المؤسسات التي من مهامها تربية الخيال وإثرائه ، كوظيفة حيوية، تُطور موقف الإنسان في العالم ، وتشحذ تمرده ضد القولبة والشيخوخة، فالخيال خلف كل اكتشاف.

إن التعرف على بنية الخيال في مسار الثقافة الإنسانية ، هو مفتاح كل دراسة لعلم الإنسان ، ولكل العلوم الإنسانية بما فيها الفنون التي تجسد وتحمل بنية خيال مجتمعاتها وهذه الإصدارات محاولة تنشد التعرف على إبداعات الخيال في الثقافة الإنسانية .

رئيس الأكاديمية

أ . د . فوزي فهمي

عشـرة جنيهات